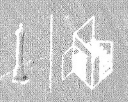
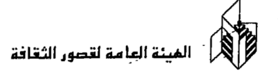
كتابات نقدية
117

وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر

د. محمد نجيب التلاوى



الهيئة العامة لقصور الثقافة



وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية فى مصر

د. محمد نجيب التلاوى

ديسمبر
2001

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (117)

ديسمبر ٢٠٠١

التدقيق اللغوى : محمد عامر فاضل

كتابات نقدية
117

وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية فى مصر

د. محمد نجيب التلاوى

المراســـلات : باسم مدير التـــحرير على العنوان التـــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصــــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمة

(وجهة النظر) منطقة غير مأهولة فى دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التى استعانت بـ (وجهة النظر) فى وقت باكر من هذا القرن ، ويبدو أن البعض قد اعتقد أن (وجهة النظر) محض اصطلاح ، فغابت (وجهة النظر) عن دراساتنا اللهم إلا دراسة قصيرة للدكتورة إنجيل بطرس[1].. واكتفت فيها بتاريخ (وجهة النظر) فى مطلع هذا القرن فى الأدب الإنجليزى.. ثم كان تطبيقها مجرد محاولة تفسيرية[2] لإبراز إمكانية استخدام (وجهة النظر) فى النقد التيقى. وكان علينا أن نتابع تطور (وجهة النظر) فى النقد الأوربى بصفة عامة، ولاسيما بعد الدراسات التنظيرية العديدة للخطاب الروائى وبخاصة بعد الستينيات من هذا القرن، ولنرصد بدائل المصطلح، وحجم إفادته للمسار الروائى....

ومن ناحية أخرى فـ (رواية الأصوات العربية) لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تبرز حجم تبعيتها لـ (ديستوفسكى) أو حجم استقلالها وخصوصيتها الإبداعية ، وهل كانت الممارسة الإبداعية العربية لرواية الأصوات مجرد بعث ديستوفسكى أو محض تجديد حداثى؟.

ومن هنا رأيت أن دراسة (رواية الأصوات العربية) أمر لازم

---

[1] الدراسة قدمت عام ١٩٨٢ ونشرت أولا فى (فصول) ثم أعيد طبعها فى كتابها (دراسات فى الرواية العربية) ١٩٨٧م / بداية من ص ٩٠ .

[2] طبقت على روايات قليلة دونما رابط مقنع بين هذه الروايات على أى مستوى ... راجع ص ١١٣ من المرجع السابق .

ومهم، إلا أننى اقتصرت فى التطبيق على دراسة رواية الأصوات العربية فى مصـــر – فقط – لكثرة ما وقعت عليه من روايات أصوات فى الشام والمغـــرب العربى والكويت أيضا... وكانت الروايات المصرية قد بلغت عشـــر روايـــات انفردت بالجانب التطبيقى من هذه الدراسة ، وتركت الروايات العربية الأخرى لى أو لغيرى من الباحثين ليتمم بها ما بدأته فى هذا البحث.

وكان من الطبيعى أن أستعين بـــ (وجهة النظر) فى التطبيق، لأن (وجهة الـــنظر) بشقيها الفنى والفكرى هى التى ستمكننا من سبر عمق (رواية الأصـــوات)، ولأن (وجهة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بـــين البعدين الفنى والفكرى معا وهو المعيار العلمى القياسى المحقق لـــ (القـــيمة الجمالـــية) ولاكتشاف الخصوصية البنائية لرواية الأصوات . وروايـــة الأصوات لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمية فى المجتمع قدر تركـــيزها عـــلى إعادة توزيع الأضواء على النبرات الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة فى المجتمع ، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة ...

ولمـــا كانت (رواية الأصوات) تسعى لإثبات قدرة غيرية للروائى ، فكانـــت هـــى الأنسب للتطبيق مع (وجهة النظر) ، لأن القدرة الغيرية لاخـــتفاء الروائى كانت الأساس الأول لطموحات (وجهة النظر) منذ مطلـــع هذا القرن، والتى تطورت مع تنظيرات وضعية الراوى والسارد فى الدراســـات النقدية الحديثة . وجاءت هذه الدراسة فى قسمين ، أما القســـم الأول فجاء مسبوقا بهذه المقدمة ، وعنى القسم الأول بالجانب التـــنظيرى بأبعـــاده (لوجهـــة الـــنظر) ثم للخصوصية البنائية (لرواية الأصوات) .

أمـا القسم الأخير فعنى بالجانب التطبيقى ، واعتمد على روايات - مصـادر الدراسة - الأصوات العربية فى مصر ، وكانت الاستعانة بـ (وجهـة الـنظر) ، ولذلك بدأنا بالروائى ثم الراوى فالمروى له وأخيرا الأصوات.......

وهـذه الدراسـة تتطلع إلى هدفين ، أما الأول فهو مقدم للنقاد من أجـل التعريف بالخصوصية البنائية لرواية الأصوات لمتابعتها نقديا ، ثم للإغراء باستخدام (وجهة النظر) فى النقد التطبيقى ، لأنها الأقدر على سـبر العمـق الفنى والفكرى للعمل الروائى بصفة عامة . أما الطموح الآخر فهو موجه لإغراء المبدعين العرب برواية الأصوات.

وهـذه الدراسـة تلقـى بالأضـواء الأولى على البناء الفنى لرواية الأصـوات العربية فى مصر لأن عدد روايات الأصوات قليل ، ولذلك نطمـع فى المـزيد مـن هذه النوعية الروائية مع استثمار لإمكانـات التحديـث، لتطويـر مسار الرواية العربية المعاصرة ، ولتعزيـز تميزها الإبداعـى، قـبل أن تغرق الرواية العربية فى البنى السائبة أو الغموض المفرط ، فنشكو مما يشكو منه الشعر والشعراء العرب الآن من القطيعة القائمـة بين المنتوج الشعرى وبين المتلقين الذين يتقلص عددهم وينقص الآن .

والله من وراء القصد .

د. محمد نجيب التلاوى

القسم الأول : البعد التنظيرى

أولاً : وجهة النظر

مدخـــل :

كـــان الفـــن البدائى جمعيا بطبيعته الفطرية، ولذلك انحسرت وجهة النظر فى رؤية أحادية تعبرعن بعد جمعى فى غيبة تنوع الفلسفات، وكبت الحـــريات وغيبة الأيديولوجيات. وصورة التعاون الجمعى من أجل الخير المناهض للشر هى الصورة الأليفة فى الحكايات القديمة، كالليالى العربية ... وكأن هذا التعاون نوع من تناصر الضعفاء، والإنسان البدائى كان فى حاجـــة ماسة إليه إزاء قوى الطبيعة المهددة له بالجوع أو العطش أو القتل... وكان المسافرون قد تعاطفوا مع التاجر فى حكاية الليالى (التاجر والجنى).. وكل مسافر يقدم خدمة للجنى ليفدى جزءا من التاجر. حتى تخلص التاجر (الإنسان الطيب) من قبضة الجنى (الشرير)، بتعاون جمعى فطرى، جاء دونما ترتيب، استجابة لفطرة إنسانية خيرة...

وتمـــددت هـــذه الصورة فى الروايات التقليدية الأولى، فكان البطل الخـــير يصارع قوى الشر، ودائما يتوج بانتصارات مبهرة ترضى فضول القـــارئ.. وتحقـــق أمنياته الخيالية ... وكانت صورة الراوى العالم بكل شـــىء هـــى الأنســـب لشكل البطل الأوحد، فى الخط المستقيم لسرد الأحـــداث فى روايتى الشخصية والحدث - حسب التقسيمات القديمة لأدوين موير .

وكـــان الـــروائى يتـــبنى وجهة نظر أحادية تنتصر للخير دائما فى الـــروايات التقلـــيدية الأولى الـــتى تتحرك ببطء شديد لاسيما فى ظل الأرستقراطية والطبقية الأوربية .

ولـــو أننا اتفقنا على أن التعبير الفنى ممارسة أيديولوجية بطريقة فنية ارتبطـــت بوضعية حضارية معينة ، لأمكننا أن نقدر مدى ارتباط التطور الـــروائى بالتطور الحضارى ، ولأمكننا أن نتصور الدوافع الأساسية التى حمست (هنرى جيمس Henry James) لتبنى (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الـــروائى خطوة مهمة ... ولكن التساؤل الذى يفرض نفسه هنا هو : هل ارتبطت رغبة التجديد للأداء الروائى برغبة شخصية واجتهاد أحـــادى. أم ارتبطـــت بوضعية حضارية فى مطلع هذا القرن – فى أوربا بالتحديد؟.

عـــندما قـــال المؤرخـــون بأن تحول المجتمع الأوربى من الدكتاتورية والطبقية والإقطاع إلى الحرية وبروز الطبقة البرجوازية .. قد أثر بشكل مباشـــر عـــلى تطور فن الرواية بخاصة كانت قناعتنا كبيرة لوجود أدلة عملية كثيرة تبرز حجم ذلك التطور ومدى انفتاح الموضوعات الجديدة التى أثرت العمل الروائى.

ويحلـــو لـــلمؤرخين[1] لـــــ (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصـــوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائى عبر وجهة النظر وعبر روايـــة الأصـــوات مـــن خـــلال وضعية حضارية وأيديولوجية محددة، فـــيقولون: بأنه فى ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوى العارف بكل

---

(١) راجع:
- الخطاب الروائى، لباختين
- الراوى: الموقع والشكل، ليمنى العيد.
- تحليل الخطاب الروائى، لسعيد يقطين.. وجميعهم ربطوا بين وجهة النظر وبين الوضعية الحضارية والسياسية بشكل مباشر.

شـــىء، والمـــتحكم فى كل شىء فى الرواية قد ترادف عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقية والدكتاتورية التى أعلنت الصوت الأوحد فى الحكم ...

ولمـــا زالـــت الطبقية والدكتاتورية ، تنسم الأوربيون نسائم الحرية، وكأن من الطبيعى أن تتقلص سلطة الراوى العارف بكل شىء لتتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالحرية والديمقراطية التى تسمح بالرأى والرأى الآخـــر، ومن ثم فالبحث عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوى / المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور ، فإذا بالبطولة الفردية تخـــتفى ، وتســـتبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف .. وذاب صوت الروائى العارف بكل شىء تحت وطأة وسخونة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات .

وتكـــــرر (يمـــنى العيد) هذا التفسير بصـــوغ آخر فتقـــول " إن القــــول السردى يكتسب فنية بديمقراطيته، أى بانفتاح موقع الراوى عـــلى أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمنى، فيترك لهم حـــرية التعـــبير الخـــاص بهـــم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضـــة، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق قوامه حرية النطق والتعبير[1].

وإذا كنـــت أتفـــق مـــع التفســـير الأول القائل بأثر ازدهار الطبقة البرجوازية على تطور فن الرواية بصفة عامة، إلا أننى لا أتفق مع التفسير الآخـــر الـــذى يربط نشأة (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) بوضعية

---

(١) الرواى الموقع والشكل/ يمنى العيد؟ ١١-١٢

أيديولوجية وتاريخية معينة لأكثر من سبب...

وأول هذه الأسباب أن فكرة التمرد على الراوى العارف بكل شيء فكرة قديمة جديدة ولم يستنبتها (هنرى جيمس) للمرة الأولى فلقد سبق إليها - منذ أرسطو# وأفلاطون فى عرض الحديث النظرى لتأسيس الفروق بين الأنواع الأدبية لاسيما بين الدراما والملحمة - آنذاك - فتعرضا لفكرة التمييز بين منطوق الراوى ومنطوق الأصوات ، وقد امتدح أرسطو اختفاء الراوى بسبب الأصوات . على الرغم من الانتماء إلى المجتمع الطبقى الحاد أنذاك .

وثانى هذه الأسباب أن (هنرى جيمس) قد سبقته - تاريخيا - مساحة كبيرة للحرية كانت كافية لاستنبات (وجهة النظر) فى فترة مبكرة قبله .

وثالث هذه الأسباب أن (ديستوفسكى) مبدع رواية الأصوات قد اختفى وأتاح لأصواته الظهور ولم يكن فى مجتمع يسمح بمسافة الحرية اللازمة لمثل هذا التنفس الفنى الحر[1] ومع محاذير قبضة الالتزام التى استنبتت فى المجتمع الروسى.

ورابع هذه الأسباب يتصل بثالثها وهو ظهور البدايات الرائدة لرواية الأصوات العربية فى مصر فى فترة الستينيات (حكم الفرد) حيث كتب

.. وكان أرسطو يمتدح القصة الهوميرية التى لا يتدخل الراوى أو الشاعر فى عرض أحداثها إلا نادراً.

(1) من المفروض أن النظام الرأسمالى هو المستنبت الطبيعى لرواية الأصوات، لأنه المناخ الملائم لاستقلالية العوالم الذاتية المتصادمة فى طموحاتها. والتناقض والتضاد سمتان أساسيتان من سمات الرأسمالية، لأنها مشدودة بقوة إلى الواقع المفعم بالتناقضات ومثل هذا التناقض هو المولد الطبيعى للحوار والأصوات وعلى الرغم من هذا حاز ديستوفسكى الشرقى على ريادة رواية الأصوات.

(فـــتحي غـــانم) رباعيته (الرجل الذى فقد ظله) ، وكتب نجيب محفوظ روايته (ميرامار) ورواية الأصوات نموذج مثالى لتنفس الحرية واستثمارها للرأى والرأى الآخر .

إذن فـــربط (وجهـــة النظر) بوضعية تاريخية محددة أمر فيه مراجعة، وربـــط حرية الراوى وحجم اختفائه بمنظور اختفاء السلطة الدكتاتورية حكم فيه كثير من الإسقاط وقليل من الإنصاف، لاسيما فى غيبة الأدلة الفنية ، بل إن الممارسة الإبداعية للفن الروائى عند (ديستوفسكى) وعند بعض الروائيين العرب تثبت المعنى المضاد. ومعنى ذلك أن (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) لا تمثل رغبة جماعية وأيديولوجية بصفة عامة ، وإنما تمـــثل رغـــبة لتطوير فنى ارتفع هنا فوق الارتباط المباشر بوضعية تاريخية محـــددة ، أو الارتـــباط بفترة حضارية بعينها، لأن الفكرة وجدت عند أرسطو ثم تبناها (فلوبير ١٨٥٠) ونفذها بطريقه نظرية وعملية (هنرى جـــيمس)#. إذن فهذا التطوير فى الأداء الروائى يمثل رغبة وطموحا فنيا ارتفع فوق التقسيمات الجغرافية والحدود التاريخية ، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف / الراوى لـــتطوير السرد الروائى وإذا كان (هنرى جيمس) قد بلور المصطلح فى بداية هذا القرن فهذا لايعنى أن السنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية.

وجاء بعد (هنرى جيمس) مجموعة كبيرة من النقاد طوروا المصطلح ووسائله التنفيذية، كما سنعرض له فى هذا الجزء

المصطلح :

يستمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البنائى والفلسفى للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائى ، لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفى للبعد الفكرى .. ولاتعنى بأدلجة الفكر الروائى وقولبته بالتأويل والاسقاط ... ولاتقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الزوائى لتغرق فى تفاصيل الراوى والمروى له فقط .. وإنما تعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفنى والفكرى معا .

وعلينا أن نعترف - بداية - بأن مصطلح (وجهة النظر Point of view)[1] قد ارتبط - فى بدايته - ارتباطا مباشرا بناحية فنية بحتة ولاسيما عند مؤصل هذا المصطلح (هنرى جيمس) الذى طالب وسعى إلى اختفاء صورة المؤلف العارف بكل شىء، وتطلع إلى اختفاء المؤلف الراوى.. وأصبح هذا التوجه منذ (هنرى جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية فى التجربة الروائية .

إلا أن هذا المصطلح (وجهة النظر) قد حمل ضعفه معه منذ مولده، لأن (هنرى جيمس) لم يحدد هويته بدقة فانفتح على الفنية السردية أولا سعيا لإخفاء صورة الراوى العارف بكل شىء والمتحكم فى كل شىء...

---

(1) (وجهة النظر) هى الترجمة المباشرة إن لم تكن حرفية، ود. إنجيل بطرس تقترح ترجمة المصطلح بـ (زاوية الرؤية)، وترجمتها تعبر عن فهم فنى لجزئية من دلالة المصطلح، وهذا ما جعل هذه الترجمة مازالت حبيسة، فى حين انطلقت (وجهة النظر) بشكل أسرع.

ثم انفتح على الناحية الفكرية آخرا ... ولما زادت العناية منذ الستينات بتقنـــيات السرد الروائى أصبح مصطلح (وجهة النظر) فى جانبه الفنى عرضة للانتقاد والتطوير والتبديل أو – إن شئت – الإزاحة، على الرغم مـــن انتشار وتمكن (وجهة النظر) فى النقدات الأنجلو – أمريكية بصفة عامة .

وكان (هنرى جيمس) قد خطا خطواته الأولى لإزاحة الروائى العالم# بكــل شـــىء عندما عمد إلى وضع الحدث داخل إطار من وعى إحدى الشخصـــيات... ثم تتابعت تشكيلات السرد تبعا لموقع الراوى... حتى وصل الأمر حد النداء بمسرحة الأحداث الروائية حتى يتمكن المتلقى من رؤيـــة الحدث الروائى فى مدى تخيله بحجمه الطبيعى كما ينعكس على وعـــى الشخصـــية الروائية، ومن ثم يصبح المتلقى أمام الحدث الروائى بـــدون واسطة اللهم إلا وساطة الكلمات التى تساعد على نحت الحدث فى البعد التخيلى للمتلقى ...

وقـــد طـــبق (هنرى جيمس) هذه المحاولة فى روايته (السفراء The Ambassadors فى ١٩٠٣)[1]. ثم توافـــد الروائيون بعده على الحد من ســـلطة الراوى كل بطريقته ، فـــ (جوزيف كونراد) استخدم أسلوب (شـــهود العـــيان) ثم بـــرز تيار الوعى الذى تأبى على المنطق الخارجى

الروائى العالم بكل شىء يعيد إلى الأذهان ردة إبداعية تذكرنا بدور الشاعر الملحمى الذى يجمع بين الإبداع الخيالى والمرجعية التاريخية معاً..

(1) فى تلك الرواية لا نجد الأحداث مقدمة من وجهة نظر شخصية واحدة فقط وإنما من خلال شخصيات، فالسفير الأول (ستريذر) ووعيه أصبح الموضوع الرئيسى للرواية، ووجوده لا يعنى أنه استأثر بالأحداث والشخصيات، وفى هذه الرواية تخلص (هنرى جيمس) أيضاً من العظات الاستطرادية.

بتسلسله المنطقى وأعلن استخدام المنطق الداخلى .

ومنذ الستينيات وقد تسابق عدد من الدارسين إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهة النظر) مثل (التحفيز / التبئير / حصر المجال / الرؤية السردية....) وكثرت المصطلحات بسبب سيولة تقنيات السرد الروائى من ناحية، وبسبب القياسات الجزئية من ناحية أخرى، حتى أن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائى بعينه مما جعل الاستقراء ناقصا .

وجاءت معاجمنا العربية لترصد مضمون (وجهة النظر) فى بعديه الفنى والفكرى. وإذ أعرض لما جاء فى معاجمنا عن المصطلح فذلك لنساعد على تحديد ماهية المصطلح ثم نحدد ماهيته بدقة عبر استكشاف المصطلح فى بعض المعاجم الإنجليزية، لأن هذا التحديد سيحدد بدوره الأطر الأساسية لمسار البحث التطبيقى لاحقا.

أ - ذكر (سعيد علوش) أن وجهة النظر:

١- طريقه يستعملها المرسل لتنويع القراءة التى يقوم بها المتلقى للقصة فى مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط .

٢- موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شىء ما .

٣- تعنى الوجدان المنطلق الذى يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم (وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف :

- رواية الراوى بضمير المتكلم .
- رواية من منظور إحدى الشخصيات .

- رواية من زاوية العلم بالأشياء[1].

ومن الواضح أنه أشار إلى البعدين الفكرى والفنى ، إلا أن التفصيل للمعطى الفنى جاء تقليديا ومحدودا للغاية

ب - أما (مجدى وهبه) فقال:

وجهة النظر - Narrator's point of view يراد به الموقف الفلسفى الذى يتخذه مؤلف أثر أدبى، أو نظرته الفكرية والعاطفية للأمور ، ويراد بهذا المصطلح فى القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذى ترشح من خلاله أحداث القصة ... وذلك الراوى أو تلك النظرة التى يستتر بها هى ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر :

- إما أن يحكيها الراوى بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.
- وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث ...
- وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيبا عليما بكل شىء .

ونفهم من معاجمنا العربية حرصهم على ازدواجية الغاية من وجهة النظر حيث (البناء السردى والموقف الفكرى...) إلا أن الإشارة إلى طرق ثلاث تؤطر البناء الفنى لوجهة النظر تأطيرا تقليديا أمر فيه مراجعة ونفهم أيضا أن معاجمنا العربية اعتمدت اعتمادا مباشرا على المعاجم الأوربية الخاصة بالمصطلحات الأدبية والنقدية ولاسيما [2](Current .(literary terms

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ د. سعيد علوش/٢٢١.

(2) Current terary terms, p.228

وإذا كـــان (هنرى جيمس) قد نظر وطبق لمصطلحه (وجهة النظر) فى مطلـــع هــــذا القرن، فإن التطوير لتقنيات السرد الروائى والوسائل العديدة لتنويع إخفاء الراوى قد أوجدت - بدورها - مساحات كبيرة مــــن الخلاف بين (هنرى جيمس) وغيره من النقاد اللاحقين ، فمنهم من وافقه وزاد رقعة التنظير... ومنهم من خالفه ووصل حد اقتراح مصطلح بديل، لاسيما مع النقاد الذين عنوا بالتنظير لتقنيات السرد الروائى بداية من الستينيات، بينما كان بعض المعارضين يرفضون فحوى (وجهة النظر) بســـبب ردة فى مفهوم السرد الروائى المعتز بإعلاء (الأنا) وهو والروائى العـــارف بكـــل شيء. ومع المؤيدين والمعارضين نتوقف لنسجل مراحل تطـــور المصـــطلح ومدى ثباته وتحركاته ... وذلك قبل الاستعانة به فى دراسة رواية الأصوات .

أ - المؤيدون لوجهة النظر :

فجـــر مصــــطلح وجهة النظر إشكالية فنية ، لأن التفكير فى إخفاء الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاســـى يرســـى دعائم الراوى العارف بكل شيء ، أو يرسى صورة الدكـــتاتورية السردية التى توازت - على نحو ما - مع دكتاتورية طبقية فى المجتمع الأوربى قد صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية.. واستمرت هـــذه الصـــورة السردية لأكثر من قرنين وكانت هى الطريقة الأليفة فى السرد الروائى عبر الأنا أو الـــــ هو ... وكلاهما وقع فى يد الراوى أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المنولوج ....

وإزاء هذه النقلة الفنية النوعية كان لابد أن نلتقى بمؤيدين ومعارضين لوجهـة الـنظر التى نظر لها (هنرى جيمس) . أما المؤيدون فمنهم من طـور التنظير وأضاف إليه - لاسيما وأن (وجهة النظر) اتسعت لهذه التـنظيرات - ومن هؤلاء نذكر (بيرسى لوبوك / فريدى مان / فيليب استيفك) ... بينما انفرد (وارين - بيتسن) بالتطبيق النقدى .

بيرسى لوبوك :

ويتميز (لوبوك) بكتابه (صنعة الرواية) الذى قدم فيه نظرة نقدية جادة تبحث عن وسائل لتمييز فن الرواية عن روايات القرن الثامن عشر والقـرن التاسع عشر، لاسيما وأن فن الرواية الأوربية منذ القرن الثامن عشـر قد تطلع إلى غاية أخلاقية وليس إلى غاية أدبية الكتابة ، فزادت العناية بالفكر التجريدى على حساب فنية الأداء الروائى .

ولما كانت وجهة النظر تسعى لإعادة إنتاج البعد الفكرى عبر تطوير سـردى يسعى لإخفاء الراوى أو المؤلف ... فكان من الطبيعى أن يتفق (لوبـوك) مـع (هـنرى جيمس) فى غاية التجديد، فعزز (لوبوك) رأى (هـنرى جيمس) وقال بأن ظهور المؤلف العارف بكل شيء " إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بسبب وجوده وظهوره فى السرد، وهو لكـى يـتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخـر"[1] ثم تحـدث (لوبوك) عن وجهة النظر من خلال تحديد علاقة الراوى بقصته ، وركز على أهمية الدراما الخالصة فى غيبة هيمنة الراوى، كمـا ركـز على الراوى المسرح الذى يتم التقديم من خلاله وهو فى

---

[1] صنعة الرواية / بيرس لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/٤٢

موقعه المركزى أو المحورى .

وكانت فكرة (المسرحة)# قد نادى بها (فلوبير) – صاحب الرواية الوثائقية – ثم تبناها (هنرى جيمس) وربما قد استقى جذورها من (فلوبير) بعد الاطلاع على مراسلاته التى تحدث فيها عن الراوى الذى يجب أن يكون فى عمله[٢].... وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض Showing والسرد Telling.

فريدى مان:(Norman Friedman)

جاء بعد (بيرسى لوبوك) بثلاثين عاما ليعيد الحماس إلى (وجهة النظر) وردد أن استبعاد الراوى العارف بكل شىء سيزيد العمل الروائى وضوحا وقوة.. ثم بدأ التصنيف لموقع الراوى وحدد النتيجة المترتبة على موقعه ومكانه من السرد فقال ".. الراوى صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازى الأنا الشاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرواة (رواية الأصوات) يعنى المعرفة المتعددة، بينما الراوى الواحد يعنى المعرفة الأحادية.. بينما النمط الدرامى يسمح بتقديم الأفعال والأقوال" ثم جاء (روسم كيون) وأضاف فكرة (الكاميرا) وقصد بها تقديم شريحة حياتية دونما اختيار أو تنظيم .

فيليب ستيفك :

عزز أهمية (وجهة النظر) وقال بشكل مباشر " من الواجب أن

تعد دعوة أرسطو أقدم محاولة فى هذا الإتجاه عندما كان يمتدح (هوميروس) عندما لا يدخل الراوى أو الشاعر فى الأحداث إلا نادراً ويترك العرض للشخصيات .

[٢] تفصيلاً: راجع

J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.56-71

نعترف بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف على إدراكنا لوجهة النظر"[1] إلا أن (استيفك) تحفظ على انفتاح دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية ، وهو نفسه الاعتراض الذى انطلق منه المعارضون الذين بحثوا عن مصطلحات بديلة تحسم هذا الانفتاح الدلالى لمصطلح (وجهة النظر) .

وارين بيتش:

وهو من المؤيدين لـ (هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) وقد قام بدور الشارح لوجهة النظر وزاد بدوره التطبيقى لوجهة النظر على أعمال (هنرى جيمس) الروائية[2].

ومن الملاحظ هنا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) قد قاموا بدور الشارح وبعضهم نظر لوضعية الراوى التقليدى ثم لوضعية الراوى غير العالم بكل شىء حتى حدود نداء (وجهة النظر) باختفاء المؤلف أو الراوى بوسيلة من الوسائل الفنية كتعدد الأصوات أو الكاميرا أو زيادة المسرحة. إلا أن المؤيدين لـ (هنرى جيمس) لم يقدموا مصطلحات بديلة لـ (وجهة النظر) كالمعارضين الذين سنلتقى بهم لاحقا ، هذا على الرغم من نقد بعض المؤيدين للانفتاح الدلالى لوجهة النظر كما قال بذلك (ستيفك) .

ب - المعارضون لوجهة النظر :

ويرى أصحاب الاتجاه المعارض الأهمية الفنية اللازمة لوجود المؤلف

---

(1) راجع كتاب: دراسات فى الرواية العربية/ص٩٣

2-J.W.Beach. The method of henry James/New Haven.1918.P.50-70

العارف بكل شيء، أو الراوى العارف بكل شيء ويبررون أهمية تواجده تـبريرا فنـيا، وتأتى (كاثلين تيليتسون)# فى مقدمه المعارضين بأسلوب عـلمى. فهى تدافع عن الراوى العالم بكل شيء، ورأت أن وجوده هو "أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائى الأكـثر رقـة.. ومن بين المكاسب التى يمكن أن يحققها الراوى أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التى لاصوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية الـتى تقـدم صورة الماضى.. وهو يصل الماضى بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية"[1].

وكـان " ألدوس هكسلى" و " فورستر" قد سبقا (كاثلين) وسجلا اعتراضـهما فى وقـت باكر ويهمنا هنا رأى "فورستر" الذى عبر عن انفعاله إزاء النقلة النوعية فى السرد عبر (وجهة النظر) فقال عن وجهة الـنظر "إنهـا مجرد ناحية فنية تافهة ، لأن الميزة الأساسية التى يتمتع بها الـروائى هى المعرفة التى لايعوقها عائق ... وأنه ينبغى أن يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم هذا الامتياز"[2].

والحقيقة أن رأى (كاثلين) يثير استفهامات يجب إيضاحهما فيما يخص وجـود الـراوى العالم بكل شيء.. لأن وجوده المسيطر على الإبداع الروائى فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر يعد سلبية ولابد من البحث عـن البدائل للتطوير .. وكانت (وجهة النظر) . لكن القول باختفاء

أستاذة الأدب الإنجليزى فى واحدة من جامعات لندن، وجاء اعتراضها فى محاضرة لها بعنوان (الحكاية وحاكيها) وذلك فى عام ١٩٥٩.

(١) ترجمة النص عن د. إنجيل بطرس/ دراسات فى الرواية العربية/١٠٢.

(٢) السابق/ ١٠٢

الراوى لايعنى أن هذا التطوير هو الأنسب دائما للإبداع الروائى . فعلى الرغم من أن هذا الاختفاء للراوى يعد تطورا فنيا فى الأداء السردى إلا أن هـــناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجود الراوى العارف بكل شـــىء، والحاجـــة إلى الراوى العارف بكل شىء وإلى المؤلف العالم بكل شىء لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الروائية تستدعى وجودها ، بل إن بعـــض روايات (تيار الوعى) – المتطورة نسبيا – تستدعيها، لاسيما عـــندما تعـــرض الشخصـــية المحوريـــة نفسها عرضا داخليا أكثر منه خارجـــيا.... أو تلك الروايات التى تسلم قيادة العرض للراوى فيركز على الأبعاد الداخلية ثم الخارجية للشخصية المحورية .

والعـــرض بـــ (الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد ، لأن (الأنا) عارفة بكـــل شـــىء عن نفسها، فهى صورة غير مباشرة للراوى العارف بكل شـــىء، ثم إن هـــذه (الأنا) فى العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعى فى داخلها بينما العرض بـــ (هو) يجعلنا خارجا دائما[1].

بدائل المصطلح :

مـــع نهاية الخمسينات وبداية الستينيات ثم السبعينيات زادت العناية بدراســـة تقنيات السرد الروائى والخطاب الروائى زيادة اتبعها كم غير

---

[1] والراوى يطلق عليه أحياناً "وجهة النظر Point of view" لأنه المعبر المباشر عن رؤية الكاتب أزاء ما يرويه من أحداث، وهو المحور لزاوية الرؤية.

قلـــيل من التنظير، لإحصاء أوضاع الراوى ووسائل السرد والخطاب، وكـــان من الطبيعى أن تلتقى هذه التنظيرات مع مصطلح (وجهة النظر) فى بعـــده الفـــنى بخاصة، الأمر الذى دفع بعض النقاد والمنظرين إلى نقد مصطلح (وجهة النظر) وتسديد ثغراته بمصطلح آخر يرى فيه فائدة أكثر دقة وتواصلا مع تطور تقنيات السرد الروائى.

وأحـــاول هـــنا التمثيل ببعض هذه المحاولات لنرى بدائل مصطلح (وجهة النظر)، ولنكتشف مظاهر القصور التى وجهت لوجهة النظر أو مظاهر القصور التى يمكن أن تسدد للمصطلحات البديلة ..

وكـــان الدارسون قد تحركوا فى فلك الراوى وموقعه، ثم المروى لـــه، وبعـــض الدارسين قد فصل القول فى وضعية الراوى وتشكيلاته ، والبعض الآخر لم يكتف بالتنظير والقياس المستخلص من نصوص روائية بعيـــنها ، وإنما اقترح مصطلحات رآها بديلة عن (وجهة النظر) . ومع هؤلاء نتوقف للتمثيل والإحصاء التقريبى الموجز#.

ويطالعـــنا الفرنسى (هوجان بويون) وقد لخص وجهة النظر فى رؤية محددة اعتمادا على علم النفس، وهنا اكتسب تقسيمه مذاقا خاصا يتمتع بالشمولية والإيجاز فقال :

- الرؤية مع — الرؤية من الخلف — الرؤية من الخارج

ولم يقدم مصطلحا بديلا عن (وجهة النظر) .

هـــناك عدد من الباحثين قد سبق إلى ترجمة أعمال هؤلاء النقاد، وهنا بعض الدارسين قد ضمنوا أجزاء من هذه المسيرة فى بحوثهم، ولذلك لن نتوسع إلا بالقادر الذى يتصل بوجهة النظر بشكل مباشر، وقد استعنت هنا بجهود الباحثين (باحثين، وسعيد يقطين).

وفى عـــام ١٩٤٣ نلـــتقى بمحاولة لـــ كلينث بروكس Cleanth Brooks وروبيرت وارين Robert pens Warren وقد فصلا القول فى تحديد أربعة نماذج داخلية وخارجية واقترحا فى وقت باكر(بؤرة السرد).

وفى ١٩٥٥ كانت محاولة محدودة للألمانى (ستانزيل F.K. Stanzel) وتحدث عن ثلاثة أنواع (مؤلف بمعرفة كلية / السارد المشارك/ المسرود بضـــمير الغائـــب) والجديد عنده كان حديثه عن المنطقة الوسطية التى يتواصل فيها الراوى والمروى له ، وقد اغتنم بعض الباحثين بعده الفكرة وتطـــورت فى بحوث عن (المروي له) مثل بحوث (لينفلت / بول ريكو / بريتل روميير ١٩٦٢) .

وفى بدايـــة الستينيات نلتقى بأول محاولة بحثية متميزة فى هذا المجال، وأعـــنى محاولـــة (بوث)# الذى قدم دراستين فى هذا المجال وهما (النقد الـــروائى مـــن وجهة نظر بلاغية) و (وجهة النظر والمسافة)، وفى هذه الدراسة الأخيرة عرض لأنواع السرد ليحدد درجة الوعى عند الراوى (بأنواعـــه ومواقعه)، ثم بحث فى العلاقة بين العناصر والأحداث وصلتها بالقـــيم الأخلاقية والأحكام الثقافية والجمالية أو الفيزيقية وهو ماقصده بالمسافة...

وقد شغل بالكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ، وقسم تواجد الراوى إلى :

- الكاتب (الراوى) الضمنى .
- الراوى غير المسرح .
- الراوى المسرح .

هو (واين بوث Wayne Booth) ١٩٦١.

وأهـــم ما قدمه (بوث) نقده لــ(هنرى جيمس) فى (وجهة النظر) حيث عاب عليه اعتماده على الضمير كوسيلة لتمييز مستويات السرد، وقال بـــأن الضـــمير ليس معيارا دقيقا لتحديد وجهة النظر، لتوازى الضمائر وتداخـــلها أثناء التنفيذ السردى. وكان (بوث) محقا فى هذا الاعتراض، ولكـــن (بوث) – على الرغم من جهوده – إلا أنه دار فى فلك (وجهة الـــنظر) ولم يقدم مصطلحا بديلا . واكتفى بحديثه عن موقع الراوى من وجهة نظر صوتية، فقسمه أيضا إلى :

-الراوى الراصد

-الراوى المشارك فى الأحداث .

-الراوى العاكس للأحداث .

وهـــو تقسيم قد سبق إليه ولم يقدم جديدا ، وتلاحظ أنه غير شامل وغير كاف لإحصاء موقع الراوى كصوت .

وفى ســـنة ١٩٦٦/١٩٦٧ جـــاء (تـــودوروف Tzvetan Todorov) بدراســـة متميزة لأنه أفاد من اللسانيات بشكل مباشر ، وقد حجم دور (وجهـــة الـــنظر) التى قدمها (هنرى جيمس) وعدها طريقة من طرق الحكـــى ، واعتبر أن جهات الحكى الدالة على وجهة النظر هى الطريقة التى بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوى .

ونلاحظ هنا أن تحجيم (وجهة النظر) لم يكن فى موضعه الحقيقى لأن (وجهة النظر) ليست مجرد طريقة من طرق الحكى تحفل باختفاء الراوى، ولو كانت كذلك لما أثارت النقاش والاختصام حولها .. وإنما هى بداية انفـــتاح لـــتطوير الأداء الفـــنى للرواية، والذى يبدأ من تجاوز الروائى العارف بكل شيء .. وانتهاء بشكول تقنيات السرد الروائى اللاحقة ،

فضلا عن وجود بعد فكرى آخر لوجهة النظر مما يرفعها إلى أنها أكبر من أن تكون مجرد طريقة للحكى، كما رأى (تودوروف). ويبدو أن التقليل من شأن (وجهة النظر) عند (تودوروف) لم يدفعه لإطلاق مصطلح بديل إذ يبدو أنه لم يقتنع به كمصطلح واكتفى بأنه مجرد طريقة من طرائق الحكى –وهو غير منصف فى ذلك.

وفى السبعينيات نلتقى بالروسى (أوسبنسكى) وهو صوت تنظيرى متميز لأنه استطاع وسط زخم التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السرديات وموقع الراوى، وهى العناية بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خلال موقع المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت بريق التقسيمات الفرعية المتنوعة لوسائل السرد ووضعية الراوى والأصوات الروائية داخل النص.

استطاع (أوسبنسكى) من خلال (بويطيقا التوليف)[1] أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية من خلال موقع المؤلف# وحدد ذلك فى مستويات أربعة :

-المستوى الأيديولوجى .
-المستوى التعبيرى .
-المستوى المكانى – الزمانى .
-المستوى السيكولوجى[1].

---

(1) البيوطيقا: علم نادى به الشكلانيون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جيرار جنيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.

اتفق مع (أوسينسكى) فى أهمية الانطلاق من الكاتب (ساندرو بيريوذى) فى مقال له بعنوان (السرديات وقضية الكاتب) حيث قال: (إن الكاتب هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف للراوى والمبئر لغايات محدودة وخاصة"

(1) يمكن الرجوع إلى التفصيلات لهذه المستويات فى كتاب (تحليل الخطاب الروائى) ص٢٩٤.

ومـــن خلال هذه المستويات يتحدث بالتفصيل عن وجهة النظر من الخارج والداخل.

ونقتنع هنا بالمنطلق البحثى لأوسبنسكى لأنه الوحيد الذى انطلق من نقطـــة الثبات الجوهرية والفنية ممثلة فى المؤلف – الذى لايمكن تجاهله – ولـــو عـــلى نحو تخيلى. وأوشك الباحث على الاستعانة بالمنظور النقدى لأوسبنسكى فى الدراسة التطبيقية لرواية الأصوات، إلا أننى لاحظت أن أكثر روايات الأصوات تنطلق من افتراض اختفاء المؤلف بشكل يجوهر الأصوات ، ويهمش الراوى / المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نكتشف هنا أن تقسيمات (أوسبنسكى) يمكن استثمارها بشكل محدود .

أمـــا (جيرار جينيت G. Genette) فهو من أهم الدارسين والمنظرين فى هـــذا المجال، ليس فقط لأنه جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات الســـردية، وإنمـــا يســـتمد أهميته من معارضته وانتقاده لمصطلح (وجهة النظر) ثم افتراضه لمصطلح بديل. وقد ذكر (جينيت) أن مصطلح (وجهة الـــنظر) غـــير دقيق ... وقال : "بأهمية مراعاة الصيغة والصوت عندما نحـــاول إقامة نمذجة للمقامات السردية ، لكن أن نخلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شىء لايمكن قبوله[٢].

ورأى (جينيـــت) فى هـــذا الاعتراض مسوغا لوضع مصطلح بديل فقـــال بمصـــطلح (التبئير أو التركيز Focalization) ويرى أنه أكثر تجريدا وأبعد عن الجانب البصرى ، وبناء عليه قسم التبئير إلى :

-التبئير الصفرى (اللاتبئير) – ويتوافر فى البناء التقليدى.

---

[٢] السابق / ٢٩٧

– التبئير الداخلي (ثابتا كان أو متحركا) .
– التبئير الخارجي (لانتعرف فيه على دواخل الشخصية).

واســـتطاع (جينيت) أن يميز بين الصيغة والصوت#، وكما استبعد مصــطلح (وجهـــة النظر) فإنه استبعد مصطلح (الرؤية) أيضا لأسباب ضعيفة ، وليفسح المجال لمصطلحه (التبئير)

إلا أن مصـــطلح (التبئير) قد وجد نقدا وانتقادات متنوعه أهمها ما وجهـــته (ميك بال) إلى جينيت وقالت بأن المصطلح (التبئير) لم يقدم له تعريفا مستقلا وأن المستوى الأول والثاني (اللاتبئير/ التبئير الداخلي) هو نفســـه مـــا قـــال به (جورج بلان) في مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي .

ومـــثل هـــذه الانتقادات جعلت (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه ١٩٨٣ وقدم التحديد في كتابه اللاحق (خطاب الحكي الجديد) وحدد أن المبـــئر هو الراوي / الكاتب ، وأن المبأر هو الحكي ذاته ، وأن التبئير كحصـــر المجـــال يعني باختيار الإخبار السردي على المستويين الخارجي والداخلي .

ومـــن خـــلال الاستعراض السابق نلاحظ أن العناية بتطوير السرد الـــروائي وتحديـــده وتحديد موقع الراوي من زوايا نظر مختلفة، أحدثت فروقا بين المنظرين، فمنهم من نظر من خلال الداخل والخارج ، ومنهم من ربط التقسيمات بمستويات تعبير أيديولوجية ومنهم من ربط تقسيمه بعلم النفس فقط...

الرؤيات عنده في المرتبة الثانية بعد الصيغة.

ومـــن ناحـــية أخرى فإننا التقينا بمصطلحات بديلة عن وجهة النظر تـــردد ذكـــرها وهى (حصر المجال / الرؤية / بؤرة السرد / التحفيز / التبـــئير). أمـــا مصطلح (حصر المجال) الذى قال به (جورج بلان) فهو يتوازى مع الجزء الأكبر من (التبئير) الذى قال به (جينيت). ومصطلح (الـــرؤية) قد جاء أولا فى تقسيمات (تودوروف) عندما قال بالرؤية من الخلف والرؤية من الخارج ... ثم جاء الباحث (سعيد يقطين) ليستحسن (الرؤية)[1] بدلا من (وجهة النظر) .

إلا أننى لا أتفق معه لأكثر من سبب: أولا لأنه لا توجد دوافع قوية للاســـتبدال، وثانيا لأن (الرؤية) تشير إلى نظرة أحادية فى مقابل الدلالة المتشعبة لـــــ (وجهة النظر)، وثالثا لأن (سعيد يقطين) قد ربط المصطلح بالـــرواى فقـــط، والراوى أحد وسائل الروائى فى السرد ، بينما يتمدد مصطلح (وجهة النظر) لأبعد من تحديد مكان الراوى ، لأنه يعتمد على البعد الفكرى بالإضافة إلى البعد المعنوى ومكان الراوى نفسه .

أمـــا مصطلح (التحفيز – وهو بالألمانية – **Motivation** فهو يقترب مـــن الإنشـــاء **Compostion** ومن ثم فهو يتسع ليشتمل على الإنشاء البنـــيوى والسردى مع البنى الداخلية ، وهو ينطوى على منهج سردى يعنى بـــ (التدرج / سرعة السير / حسن التقسيم) وكلما زاد التحفيز

---

(١) كانت د. إنجيل بطرس قد رأت أن يترجم مصطلح (point of) بـــ (زاوية الرؤية)، وهذا اجتهاد قائم على فهم دقيق للأبعاد الفنية للمصطلح.
أما اقتراح (سعيد يقطين) بـــ (الرؤية) فهذا لم يكن ترجمة وإنما هو مصطلح بديل عليه بعض التحفظات التى سنفصل فيها القول لاحقاً فى هذا البحث.

بتوهم الواقع كلما زادت وظيفته الجمالية[1].

ويلاحظ الباحث أن مصطلح (التحفيز) يتشابه فى الغاية الفنية مع (وجهة النظر) وكلاهما يتطلع إلى تجديد ملامح السرد الروائى ، لكن لكل مصطلح وسائله ورؤاه فى التطوير، فالتحفيز يرى وسائله فى (التدرج / حسن التقسيم ..) بينما يرى (وجهة النظر) غايته فى إخفاء سلطة المؤلف أو الراوى من الرواية ليساعد على انطلاق فن الرواية نحو التطور والتطوير الفنى ... .

وفيما يخص مصطلح (جينيت) وهو (التبئير) نشعر بعدم وجود دوافع قوية لإحلاله محل (وجهه النظر)، لأن الفارق التجريدى والحسى البصرى غير قائم بشكل تام بينهما، ولأن (وجهة النظر) مصطلح لا يدل فقط على بعد حسى وإنما يدل على غاية فكرية وبعد فكرى تجريدى . أما دعم مصطلح التبئير بمستويات ثلاثة فهذا ليس جديدا، بل إن امكانات ووسائل إخفاء الكاتب / الروائى فى الرواية هو أفضل فنية من الإشارة إلى أشياء معروفة سلفا نحو (التبئير الداخلى أو الخارجى).

هذا بالإضافة إلى النقدات التى قدمتها (ميك بال) إلى مصطلح (التبئير) فى بدايته فقالت بأن (جينيت) لم يقدم مع مصطلحه تعريفا كاملا حتى ظنت أن وجهة النظر ليست مرادفة له ، بالإضافة إلى أن قوله بالتبئير الصفرى والتبئير الداخلى يتفق تماما مع ما جاء فى مصطلح (حصر المجال) لجورج بلان#، فضلا عن الصلة القوية بين (التبئير) وبين

---

[1] راجع: نظرية الأدب– ويليك : ٢٢٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩.

عاد (جينيت) فى ١٩٨٣ وقال بأن التبئير يتوازى مع حصر المجال وقصد به الإخبار السردى (الداخلى/ الخارجى).

(الترهين السردى)، فالمبئِّر هو الشخص الذى يروى (الراوى) أو يتكلم (المؤلف) وبينما المبأر هو الحكى .

وتلاحـــظ إذن إن المقصود بالتبئير وتفريعاته قد سبق إليه، (فالتبئير) هـــو الإخبار السردى والمبأَّر هو الحكى و المبئر هو الكاتب / الراوى .. فأين الجديد وأين الإضافة لهذا المصطلح الذى شاع وانتشر.؟

ومـــن خلال العرض السابق يتضح لنا عدم وجود دوافع قوية وعدم وجـــود فـــروق جوهـــرية تستدعى إبدال مصطلح (وجهة النظر) بأى مصـــطلح آخـــر عـــلما بأن المصطلحات الأخرى قد جاءت مع جوهر التجديد .. إلا أن واضعى البدائل الاصطلاحية لم يقدروا الدلالة الثنائية لمصطلح (وجهة النظر) بحدوده الفنية والفكرية .

وأســـجل أيضـــا أن أكـــثر المنظرين والباحثين عن بديل اصطلاحى للـــتخفف مـــن وجهة النظر قد انطلقوا من حدود وجهة النظر، ومنهم (ستانزل) و(أوسبنسكى) و(لنتفلت) ، وقال (بول ريكو): " إن العلاقة وطـــيدة بـــين وجهة النظر والتبئير.. وطيدة بالصوت السردى[1]" أما (أوسبنســـكى وشتانزل ١٩٧٥ ولنتفلت ١٩٨١ فإنهم جميعا انطلقوا " من وجهة النظر كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات والمستويات أو المكونـــات ، وانطلاقا من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لاتمثل فيه "وجهة النظر"[1].

وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم الـــنظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (المروى له والمروى عليه) وتوسيع

---

[1] تحليل الخطاب الروائى/ ٣٠٨.

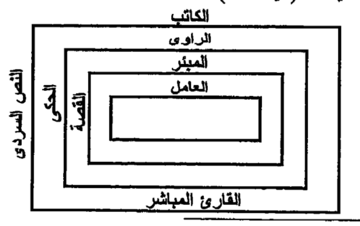
[1] السابق / ٣٠٧.

أو المكونـــات ، وانطلاقا من مركزيتها تم تقديم النموذج السردى الذى لاتمثل فيه "وجهة النظر"[1].

وإذا كان لهذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم الـــنظرى والتوضيح وإضافة مفهوم (المروى له والمروى عليه) وتوسيع مجـــال الســــرديات بمـــا يـــتجاوز الترهين السردى وبما يسمح بإدماج أيديولوجـــيا الـــرواية بســـياقها السوســـيو - ثقافى ونلاحظ ذلك فى التقسيمات (لينتفلت)[3].

العالم الروائى
القارئ الملموس
القارئ المجرد
المروى له
العامل
الراوى
الكاتب المجرد
الكاتب الملموس

إلا أن هذه المحاولات شابها قدر من التكرار فالتقسيم هو هو ولكن بمصطلحات بديلة ونلاحظ التكرار فى تقسيمات (شلوميت وميك بال) فهى نفسها تقسيمات (لينتفلت).



(1) السابق / ٣٠٧.
(3) جدول ترهينات النص السردى الأدبى عند (لينتفلت)/ السابق/ ٢٩.

ونستطيع أن نجمل هذه التقسيمات فى هذا الشكل المبسط الذى نفذ عند المنظرين بشكول عديدة على الرغم من بساطته :

الكاتب الراوى النص الروائى المروى له القارئ

فالكاتب يتوجه إلى القارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى (القارئ الملموس) حسب تقسيم (لينفيلت). والكاتب المجرد = الراوى، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو (المروى له)، والكاتب يقدم النص السردى . والراوى يقدم الحكى ومقارنة الشكول البيانية الثلاثة السابقة تكتشف التكرار الواضح مع اختلاف المسميات (القارئ = القارئ الملموس= القارئ المباشر) فالتقسيم واحد والصوغ متعدد والتكرار بائن والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين، فالراوى هو المبئر وهو الراوى المجرد – على نحو ما.

ولعل هذا ماجعلنى أعلى من شأن " وجهة النظر " بدلالتيه (الفنية والفكرية)، لأنه مصطلح يستوعب هذه التقسيمات، فقط سنزيد موقع (المروى له والمروى عليه) لأن هذه التقسيمات الحادثة مشتتة للذهن وبعضها انطلق للتنظير من خلال نصوص روائية بعينها مما جعل أكثر هذه التنظيرات مفتقرة إلى نظرة شمولية ولا تسمح لنا بالتطبيق على الروايات المتعددة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض الروائيين لايلتزمون بحرفية هذه التنظيرات ويعمدون إلى خلط الأنساق والأشكال فى تجربة واحدة، فوقتئذ سنشعر بعدم جدوى الاستعانة بهذه التنظيرات، وقد رأينا (يوسف

(وجهه النظر) كمصطلح يستطيع أن يستوعب الازدواج الشكلى والسردى، ويمكن الناقد من الرواية، مما يجعل فى عموميته قوة تمكن من الرؤى الشمولية والمختلفة لكافة الروايات.

وهكذا نلاحظ أن التنظيرات الحادثة التى يكرر بعضها بعضا بدأت تتراجع إلى حدود مفهوم مصطلح (وجهة النظر) بشقيه، مع إضافات قد لا تتعدى موقع المروى له والمروى عليه والصيغة والصوت، التى سنستعين بها مع وجهة النظر فى الدراسة التطبيقية .

البعد الفكرى والفنى لوجهة النظر:

كـيف تعرض الرواية وجهة النظر ؟ كان هـذا السؤال هو المفجر لـ (وجهـة النظر) بعد أن مل الروائيون والنقاد من الطرق التقليدية المحـدودة التى تعرض بها الرواية والتى يقدم بها السرد الروائى ، والتى لم تزد عن الـ (أنا) أو (هو) فإما أن تعرض الرواية بالأنا المتكلم أو بضمير الغائب، وفى كل نجد السارد أو الراوى عليما بكل شىء عن الأحداث وشخوصها، ويوحى لنا بمعرفة ما يعرضه وما لم يعرضه علينا .

وتلك القبضة الحديدية للرواى / الكاتب فجرت التفكير- فى وقت باكـر- مـن أجل وسائل عرض مغايرة تقلص دور الراوى / الكاتب العـارف بكـل شىء. .وقد قدم (أرسطو) رأيه ثم تبعه بعد وقت طويل (فلوبـير).. ثم تـوج (هنرى جيمس) الرغبة فى إطلاقه لمصطلح (وجهة النظر) الذى شاع وانتشر وحقق هدفه المنشود مع تطور السرد الروائى منذ مطلع هذا القرن فى أوربا .

لكن اختفاء الراوى / الكاتب السلطوى ، وإحلال الأصوات مكانه قـد فجـر بـدوره التساؤل الثانى وهو : من صاحب وجهة النظر مع الوضعية الجديدة للراوى أو الرواة ؟.

لقـد كـان تحديـد (وجهة النظر) مع الرواية التقليدية أمرا سهلا وميسورا، وذلك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع، وإنما كان هناك الالتباس التام بين المؤلف والراوى ، ولاسيما أن الروائى نفسه يظهر فى (الأنـا) أو يستتر فى (هو)، وفى الحالتين كان الروائى العارف بكل شىء هو الصاحب الشرعى الأوحد لوجهة النظر الروائية .

أمـا بعد تطور السرد الروائى والقول بالخطاب الروائى.. وبعد أن

تفجـــرت نـــتائج وجهة النظر واختفى الكاتب / الراوى العارف بكل شـــىء، فـــإن الأمر جد مختلف لأن الروائى تنازل بطواعيـــة عن دور العـــــارف بكـــــل شىء، وقدر لشخوصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية، والتى تسمح عندئذ بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الـــروائى إلى نظـــرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضية تحلقت حولها شخصـــيات وســـاهمت فى صنعها أصوات، لم يعد هناك البطل الأوحد المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوى العارف بكل شىء .

وإزاء هـــذه النقلة الفنية النوعية كنتيجة لـــ (وجهة النظر) المطورة للبـــناء الفنى للرواية أصبحنا نعيد طرح السؤال بالتفصيل : من صاحب وجهـــة الـــنظر...؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوى؟ أم هى الشخصيات والأصوات داخل الرواية؟.

إنـــنا الآن نستبعد اختصار وجهة النظر كلها لنلقيها للمؤلف ، لأن الرواية منذ نداءات (فلوبير) ثم (هنرى جيمس) ابتعدت بالفعل الروائى عـــن المؤلف لتخليص الرواية من التوجيهات الأخلاقية المباشرة، والتى كانـــت قد وصلت حد الوعظ المباشر، ولأن إرجاع الخصائص الدلالية جمـــيعها إلى المؤلـــف الذى تخترق وجهة نظره كل وسائل التعبير لم يعد مقبولا، إننى لا أنكر حجم تواجد المؤلف مع تطور السرد الروائى ولكنى أقول بأنه لم يعد وحده هو المهيمن على وجهة النظر تماما، كما أنه لم يعد صاحب السرد الأوحد، ولم يعد هو فقط العارف بكل شىء... لأن هذه الأمـــور السلطوية كلها للمؤلف قد ذابت بفعل التوزيع الأوركسترالى للوســـائل الفنـــية فى بـــناء السرد الروائى، وتأتى الدراسات الأسلوبية

الحديـــثه لتعضـــد هذا الرأى، حيث لاتعتمد الدراسات الأسلوبية لغة المؤلف كبؤرة أحادية فى النص الروائى .

وعـــندما نسأل أيهما أسبق نص الكتابة أم كتابة النص ؟ فى الرواية التقلـــيدية الأسبقية للروائى نفسه ، وهو أمر يعلى من شأن الروائى ، إذ كـــان النص الروائى الناجح وقتئذ هو المالك لذاته العارف بوجهة نظره الفكـــرية قبل التكوين النصى ، لأن هذا كان بدافع ارتباط طبيعى بين ذات المؤلـــف وواقعـــة عبر فكر محض أو موقف فلسفى، ولكن وجهة الـــنظر بعد التكوين الفنى تصبح مرتبطة براوى النص وهو ارتباط لم يزد عن بعد فردى، وكان الروائى نفسه هو المحقق لخصوصية وجهة النظر فى البناء التقليدى.

وعـــلى الـــرغم من التقليص الكبير لدور المؤلف فى تقنيات السرد الروائى المعاصر إلا أننا نخطئ إذ نتجاوز دور المؤلف الروائى ولو بشكل مجازى، ولقد أعجبنى تنظير (أوسبنسكى) الذى أقر بالعلاقة الطبيعية بين وجهـــة النظر والتأليف الفنى للرواية، ومن ثم عندما تناول وجهة النظر انطلـــق بها وبتنظيراته من مكان طبيعى، وهو المؤلف، فحدد وجهة النظر من خلال موقع المؤلف نفسه، على الرغم من حديثه المتطور فى (بوطيقا التوليف).

وإذا كـــنا لم نغال – كالآخرين – فى تجاهل دور المؤلف مع تقنيات السرد الحديث ، وإذا كنا نتكر التواجد الكبير لدور المؤلف مع الرويات الحديثة والمعاصرة بشكولها الفنية المتباينة .. فأين موقع المؤلف بالتحديد؟ وما حجمه الذى نقصده ؟.

أتصـــور إذن أنه حجم وسطى لانبالغ فى إقراره، كما وجدناه عارفا

بكل شيء ومسيطرا على كل شيء فى الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبـــالغ فى إنكار وجوده مع التقنيات الحديثة، لأنه موجود ولكن بشكل غير مباشر لا يمكن أن نتجاوزه .

وقـــناعتى هـــنا تـــزداد مع حركية وجهة النظر فى الروايات الحديثة وشـــكولها المتبايـــنة.. ومهما كان الشكل.. فوجهة النظر تتحدد مبدئيا خـــارج العمـــل الـــروائى، عندما تكون الفكرة الروائية مجردة ومشبعة بعواطـــف تزداد اشتعالا فتدفع المؤلف إلى بلورتها روائيا ... وهنا تنتقل وجهـــة الـــنظر إلى عـــالم الرواية . ومن ثم تصبح الوسيلة الفنية للأداء الروائى هى المساعدة على تحديدها بعـــد أن تلبست بشكل فنى أبعدها عن المؤلف – ظاهريا – لتتحول إلى أصوات أو إلى فكرة تتحلق حولها الأصـــوات.. وعـــندما يحـــرص الـــروائى عـــلى إقناعنا بشكله الفنى (كالأصـــوات) – مـــثلا – فلابد أن يحرص على اختفائه حرصا يزيدنا قناعة بالشكل الفنى –كالأصوات– فيتيح فرصا متكافئة للأصوات دونما أى تـــأثير نوعى منه كمؤلف ، وعندما نشعر بعدم تعاطفه مع صوت ما نـــزداد قناعة بفنية الاختفاء ، لكنه إقرار نوعى بوجوده الحقيقى الخفى الذى نتلمسه فى الخفاء من خلال حرصه كروائى على مساحات الحرية المتكافـــئة للأصـــوات، وحرصه على عدم الإفصاح المباشر بوجهة نظره لإتاحـــة الفرصة لوجهات النظر الداخلية ، ولو حدث وانحرف الروائى بروايـــته انحـــرافا قصديا لترجيح فكرة على أخرى فهذا يعنى أنه يوسع لوجهـــة نظر قسرية فى مسار غير طبيعى وفى هذا شر عظيم على آليات السرد الروائى ووجهة النظر .

إذن فمعـــنى هـــذا أن التحديد الأدق لصاحب وجهة النظر يتحدد

داخـــل الرواية ، ويتوقف على نوعية الأداء الفنى الذى اعتمدت عليه الرواية (الراوى / الأصوات/ الكاميرا/ تيار الوعى/ المسرحة..) إلى أخر الطرق التى تؤدى بها الرواية.

ومـــن التعســـف النظرى إذن أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة الـــنظر بشكل نظرى، لأن فى هذا الأمر تجاوزا صريحا لخصوصية الشكل الفـــنى والبـــناء الفنى للرواية. وهذه سقطة نحسبها جيدا، لأن كثيرا من المنظرين قد وقعوا فى شراكها.

وعـــلى ســـبيل المثال فتحديد وجهة النظر وصاحبها فى رواية (تيار الوعى Streem of consiousness)، تختلف اختلافا نوعيا وفنيا عن (رواية الأصـــوات)، وتحديد وجهة النظر فى (تيار الوعى) يرتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلى والحياة الداخلية التى تتفجر منها الرؤى، ويعبر الروائى بها عن الأفكار الكامنة فى اللاشعور[1]، وقيل هى محاولة لمسرحة عقل ما وهـــى مسرحة تقلص أيضا دور الروائى ، وفى هذه الحالة يصبح تحديد (وجهـــة الـــنظر) سهلا ميسورا، لأن وجهة النظر تحددت بين الراوى والـــبطل والتحديد الأدق يكون تبعا لخصوصية كل تجربة روائية فى هذا المجال. وهذا يختلف اختلافا جوهريا مع (رواية الأصوات)#.

وبـــناء عـــلى ماسبق يمكن أن نقتنع الآن بأن العمل الروائى الواحد يمكـــن أن يأتى محملا بأكثر من وجهة نظر ، وهذا ما سماه المنظرون قبلنا بوجهـــة الـــنظر الخارجـــية ووجهات النظر الداخلية التى تفرض نفسها

---

(1) ومن بين تعريفات وجهة النظر : الراوى وقد أطلقوا عليه (وجهة النظر) لأنه المجسد التنفيذى لرؤية الكاتب ثم هو المحدد لزاوية الرؤية.

سنفصل الحديث عنها لأن رواية الأصوات هى المختارة للتطبيق فى هذه الدراسة.

لأسباب، منها :

- أن هـــناك شـــكول الروايات الممسرحة ورواية الأصوات ، وهى روايات تمنح شخوصها حرية تعبيرية وتكافؤا فى الرأى، مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التى تشعل- بدورها - نوعا من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر التباين الفكرى والأيديولوجى والفلسفى داخل مجتمع الرواية .

- ولأن هـــناك روايـــات لا تلتزم بشكل فنى واحد، وإنما تمزج فى عرضـــها بـــين أكـــثر من شكل فنى تبعا لما تستدعيه خصوصية التجربة الروائـــية ، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تعددية صوتية تمثل إفرازا طبيعيا لبناء فنى استعار شكولا مختلفة لأداء تجربة واحدة كما فى رواية (يحدث فى مصـــر الآن) للقعيد، حيث استدعت التجربة سلطة الراوى الملاحظ الـــذى يحتفظ بحق التعليق ومن ثم التهميش ، ثم استدعت التجربة ظهور الأصـــوات الروائية، ثم استعان بوسائل التوثيق والتقرير... وعلى الرغم مـــن هذه التعددية إلا أننا نشعر بتماسك البناء الروائى الذى يعلن - فى النهاية- عن وجهة النظر الخارجية (الكلية) التى قصدها المؤلف .

إذن فـــتحديد وجهـــة الـــنظر أصبح مرتبطا بخصوصية الأداء الفنى للـــتجربة الروائية، ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهـــة النظر، وكان من الطبيعى إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراســـات الحديـــثة والتنظيرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوى، وهـــى نفســـها الرغبة التى ولدت (وجهة النظر) عند (هنرى جيمس)، وعـــلى سبيل المثال أذكر أن (وين بوث) فى دراسته المعنونة بـــ (المسافة ووجهـــة الـــنظر: محاولة للتصنيف) قد ركز على مسافة تواجد صوت

المؤلف فى السرد الروائى فقال بـــــ (المؤلف الضمنى Implied Author / والـــراوى المعلـــن Dramatised Narrator / والـــراوى غـــير المعلن Undramatised Narrator) ثم يرصـــد حجم الراوى (المحايد / المشارك / العـــارف بكـــل شىء) وينتهى من تصنيفه إلى تحديد درجة الوعى عند الرواة بأنواعهم .. ثم علاقة العناصر البنائية بالقيم والأحكام الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية ، وهذا ما قصده بالمسافة فى عنوانه[1].

ومـــن الجـــلى أن الدراسات الحديثة عن تقنيات السرد الروائى قد انطلقـــت مـــن (وجهة النظر)، وحاولت الانسلاخ بالتنظيرات الدقيقة لكنها لما تتجاوز وجهة النظر إلا فى حدود ضيقة تكتفى بالتحديد الدقيق للصيغة والصوت من ناحية، ثم للمروى عليه من ناحية أخرى .

لوجهة النظر دلالتان : فنية وفكرية، وإن كنت قد أشرت إلى الدلالة الفنـــية فـــإن الإشارة الآن ينبغى أن تكون لخصوصية البعد الفكرى فى وجهة النظر، وهى وقفة لا تقل أهمية عن وقفتنا السابقة مع البعد الفنى، وذلـــك لأنـــه من الشائع أن وجهة النظر تعنى استخلاص فكرة العمل الـــروائى، وهـــذا غـــير صحيح البتة، بل إنه يتعارض مع الغاية الفنية الأساســـية التى استنبتت وجهة النظر، ولأن الرواية ليست مجرد رغبة فى الإخـــبار، وإلا لقنا إن الرواية قديمـــة قدم الإنسان، لكـــن الرواية فعل إبداعـــــى يـــتجاوز مجـــــرد الإخبـــار ، لأن الرواية تعنى بالتكثيف الـــنوعى مـــع تشكيل فنى يطمح لتفسير رؤية وتوصيل وجهة نظر إلى المـــتلقى عبر قنوات هى الأليات الفنية البنائية واللغوية ، ومن ثم فلو أن غايـــة الرواية إعادة إنتاج الفكر الفلسفى المحض بمحاكاة ساذجة لكانت

---

[1] تحليل الخطاب الروائى /سعيد يقطين/٢٩١.

محاولة روائية متواطئة مع نشاط إبداعى كاذب .

ولــو أن وجهــة الــنظر تعنى فقط اليقظة التامة لإعادة إنتاج البعد الفكــرى عبر سرد روائى ما لأثر ذلك سلبيا على البناء الفنى للرواية، ولفقــدت وجهــة النظر أهم دوافعها المؤثرة ، وهى كيفية تطوير الأداء الروائى والبحث عن التجديد والتنوع الذى يساعد على بلورة التجربة الروائية بتناسب كيفى مع فكرها وشكلها .

لقد جاء مصطلح (وجهة النظر) لا لمقاومة الراوى العارف بكل شيء والمــتحكم فى كــل شيء، وإنما جاء المصطلح لتجاوز الغاية الأخلاقية المباشــرة التى سيطرت على الروايات منذ القرن الثامن عشر فى أوربا، والــتى عنيت وقتها بغاية أخلاقية الفعل لا بغاية أدبية الإبداع الروائى. ولذلك سبق (فلوبير) (هنرى جيمس) عندما دعا إلى تغليب الجانب الفنى ودعــا فى وقت باكر إلى تغييب الروائى، حتى تتخلص الرواية من نزعة المباشــرة والخطابية المزمنة، ورأى (فلوبير) أن الغاية الإبداعية يمكن أن تصل عبر قنوات فنية طبيعية تعنى بالتلقائية الفنية Artistic Autonomy الــتى قال بها لاحقا (هنرى جيمس) لإحلالها محل القصدية الفكرية التى تســكن الواقــع وتحوــله بالمحاكاة المباشرة إلى تدليل سيئ عبر التوجه الفكرى والقيمى القصدى كغاية .

وعــناية وجهــة النظر بالبعدين الفنى والفكرى ـ معا – يعنى مسارا نقديــا طبيعيا ويعنى أن قياس التطور الفنى للروائى لايقاس بحجم البعد الفكرى الذى يحرص عليه، وإنما يقاس بحجم تناسب الفنى مع الفكرى فى الفعــل الإبداعــى للرواية . والرواية الإنجليزية – على سبيل المثال – عرفــت طــريق تطورهــا مــع "لورانــس" عندما تخلى عن التصوير

الفوتوغرافى، ومن ثم البعـــد الوعظى المباشر، وتحرك تحركا فنيا بفكرته مـــتجاوزا بذلك الثبات الوعظى المباشر فى الروايات التى عنيت بهدف أخلاقى فكرى فى المقام الأول.

وفى الــرواية العربية وتاريخها أمثلة عديدة تدل على أن اليقظة التامة للـــبعد الفكرى فى الرواية قد أثر سلبيا على الأداء الفنى ، ونلاحظ هذا بصفة عامة فى الرواية التاريخية، حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعـــية الفنية، ونلاحظ ذلك فى محاولات (جورجى زيدان) التاريخية حيـــث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية ، ومن ناحـــية أخـــرى نلاحظ الخط الفنى الصاعد فى الروايات التاريخية، لأن الروايات الأولى عنيت بالمرجعية التاريخية والغاية التعليمية ... والروايات الأخيرة وازنت بين المرجعية التاريخية والأداء الفنى، ولذلك نجد محاولات نجيـــب محفوظ التاريخية أكثر فنية من محاولات (الجارم وأبو حديد)، ثم نلاحـــظ أن محـــاولات نجيـــب محفوظ الواقعية تتفوق فنيا على محاولاته التاريخية ، لأنه حقق فيها الموازنة القصدية بين المرجعية الفكرية والآليات الفنية .

وتفسير ذلك واضح فى وجهة النظر ، كلما زادت المرجعية الفكرية قلـــت المرجعـــية الفنية ، ثم إن الغاية الفنية هى الأقدر على إبراز وجهة النظر فى العمل الروائى ، لأن موقع الراوى وحجمه فى الرواية هو الذى يشـــكل فنـــية الأداء الروائى ، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصدية الفكرية ، ليعطى الفرصة لصراع طبيعى داخل الرواية فتثبت أراء وتسقط أراء أخر، تبعا لمسيرة الأحداث الروائية ومتطلباتها الفنية ، وليس تبعا لتوجه قيمى أو فكرى أو أدلجة قصدية بتصميم قبلى .

وكلما زاد الأداء الفنى واختفى الروائي كلما صعب علينا الفصل بين الفلسفة الفكرية والأيديولوجية للروائي وبين أساليبه الفنية المنفذة للتجربة الروائية، وهذه واحدة من طموحات (وجهة النظر).

وكان النقاد الأوربيون أسبق تحذيرا لتجنب سطوة البناء الفكرى على البناء الفنى، فقالوا بأن الأدب ليس شكلا فلسفيا، وإنما هو شكل فنى، ومن ثم فوجهة النظر ليست معنية فقط باستخلاص فكرة العمل، لأن هذا يحيل النص الروائي إلى بعد فكرى ويجهض بناءه الفنى وجماله الإبداعى . ومن قبل حاول الناقد الألمانى (أولريتش Ulrici) أن يحدد فكرة (تاجر البندقية) لشكسبير على أنها: "حق كبير بنى على أذية كبرى"، فاستنكر عليه النقاد الأوربيون هذا الصنيع. بل وعلى كل النقاد الذين اكتفوا بالبحث عن الغاية الأخلاقية والقيمية فى أعمال شكسبير .

وكان (تولستوى) صاحب فلسفة دينية وفكر اجتماعى سبق الثورة الروسية وقد انعكس ذلك على قراره قبيل مماته#، وعلى رواياته، لاسيما (البعث) التى امتدحها النقاد لامتزاج المشاعر والأحاسيس بالبعد الفنى والفكرى فى كل واحد، وقد نجح فى تحويل أفكاره المجردة إلى واقع حى ملموس ومشخص. إلا أننى اعتقد أن (تولستوى) قد أجهض روايته وأساء إليها فى نهايتها عندما استعان بنصوص (الإنجيل) فى نهاية الرواية، وهنا ارتفعت نبرة الغاية الأخلاقية إلى درجة سلطوية جففت معها المشاعر الدلالية، ثم إن الكلام الآمر غير مقنع – دائما – للوعى الداخلى، ثم زاد (تولستوى) الإساءة إلى روايته عندما أعلن عن هدفه

تنازل تولستوى عن ممتلكاته للفقراء قبل مماته ليترجم أفكاره إلى واقع عملى . وقراره هذا لم يكن مفاجأة لمن يعرفه ولمن يقرأ له .

الإصـــلاحى بشـــكل مباشر عندما وجه السؤال إلى (نيكليودوف) – الـــبطل –: كيف أستطيع أنا الفرد المنتمى إلى الطبقة السائدة أن أتحرر بمفـــردى مـــن المساهمة فى الشر الاجتماعي.. وكان الجواب : كف عن المســـاهمة فـــيه داخليا وخارجيا..."وهذه الإجابات المباشرة فيها النزعة الآمرة... وتغليب الفكرى على الفنى فى نهاية (البعث) قد قلل من قيمتها الفنية .

وعـــندما جاء (باختين)[1] ليعيد دراسة أعمال (ديستوفسكى) عاب عـــلى النقاد تصنيفاتهم واهتماماتهم الأيديولوجية والفكرية على حساب الـــبعد الفـــنى المهـــم ، وكشف عن جذور رائدة لرواية الأصوات ... وبشـــكل عـــام فالرواية بل والأدب الأوربى قد عرف طريق التقدم بعد الانعـــتاق من قبضة الكنيسة وهيمنتها الإلزامية لتحديد الغاية الأخلاقية للإبداع على حساب الجانب الفنى ....

إن الإصرار على تحديد (وجهة النظر) ببعد فكرى فقط ليوازى – فى تصويرى – الإصرار على وضع نهاية لكل رواية لتسكين الصراعات بما يرضى فضول القراء .

إن مجـــال تـــنوع الأفكار الروائية يكاد يكون محدودا، ومن ثم يبقى التمـــيز الحقـــيقى فى القـــدرة على استحداث شكل روائى يتناسب مع الفكرة . ولذلك نجد الفكرة واحدة، إلا أن التناول مختلف عند المتميزين مـــن الروائـــيين لأن الخطاب الروائى سيختلف تبعا للتوجهات الفكرية والقدرات الفنية المختلفة من روائى إلى آخر .

وإذا كان الأدب حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذات والحياة، فإن

---

[1] قضايا الفن الإبداعى عند (ديستوفسكى) / باختين.

التنميق والاحتفال بالبعد الفكرى على حساب البعد الفنى أمر غير مرغوب فيه للفنون الأدبية، لأن الشعر ليس فلسفة بديلة ، وشعر الأفكار لايحكم لجماله بقدر مافيه من فكر وإنما بقدر ماله من جمالية فنية، والرواية لم تعد بوقا لتوجهات وعظية وأيديولوجية بشكل مباشر، وإنما أصبحت – بفعل دلالى (وجهة النظر) وبتطور التقنية السردية – تتحرك بين الذات والواقع فى مجال شعورى متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية .

إذن عندما يتحقق التفريغ النوعى للفكر عبر القنوات الفنية الروائية بتقسيم كيفى، يتحقق لوجهة النظر غايتها فى الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة، وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائى، فى كل واحد .

وإذا كانت هذه رؤية نقدية تنظيرية ، فعلى مستوى الإبداع الآن رؤية مماثلة، حيث إن أكثر الروايات الحديثة تعكس نوعا من عدم اليقين الأنطولوجى الوجودى لإنسان هذا العصر، وهو أمر قد يفضح الادعاءات الفكرية لدى الإنسان الذى تحول بدوره إلى حالة سيكولوجية. وبناء على التحولات الفكرية فقد استجابت الرواية ، وطورت طرائق السرد حتى أصبحت بعض هذه الطرائق وكأنها تتحدى التنظيم الواقعى المنطق ، وذلك لنقل صورة حقيقية من عالم متحول مراوغ . وأصبح الاغتراب هو اليقين الثابت من بين هذه التحولات، مع كثرة للشك، ومع تطور علمى وتكنولوجى ، فسيطر المطلق على النسبى، وانفتح اللاوعى على الوعى ، وأصبحت الطبقة الرابعة فى الرواية تتصل بالصفات الميتافيزيقية للتوازى مع الموقف من الحياة .

إذن فليست غاية وجهة النظر مجرد تحديد لفكرة ، لأنه ينبغي لنا أن نحـــدد لأية وظيفة فنية وضعت ، علما بأن الرواية لاتبنى على اختلافات فكـــرية مجـــردة .. وإنمـــا تبنى على تناقضات اجتماعية مجسدة . ودعاة الأدب الصـــافى قديمـــا – كما يقول ويليك[1]– رأوا أن وجود أفكار خلقية يعنى (هرطقة تعليمية)[2] وإن كانت هذه الأفكار لا تدنس الأدب بحضورها.

ولـــيس المقصـــود بالفكـــر فى الأدب – بصفة عامة – مجرد حشد معلومـــاتى ، لأن هذا الأمر غير مقبول إلا إذا تغلغلت الأفكار فى نسيج العمـــل الأدبى ووجدت مبررا فنيا قويا لوجودها، ومثالنا فى ذلك رواية (الأخوة كارامازوف) الذين مثلوا مساجلة أيديولوجية فى ثوب فنى أكثر إقـــناعا ، وكـــأن الشكل الفنى استدعـــى المساجلة، أو كأن المساجلة استدعت شكلها الفنى.

وتقيـــيم الأدب – بصفة عامة[1]– قد مر بمرحلتين، الأولى قد ركز التقيـــيم على مملكة الفن للفن ، والأخرى ركز فيها على الغاية الفكرية وتوابعهـــا التعليمية، وكان من الطبيعى أن يفرز المنظور الوسطى بينهما وهو "القيمة الجمالية" التى تتوسط فى رؤيتها المعرفة والأداء الفنى ، وهى الأقـــرب إلى خصوصـــية " وجهة النظر " بالنسبه للفن الروائى ، وهو مصطلح بدلاليته يعلن أن التماسك والتناسب بين البعد الفكرى والأداء الفنى هو المعيار القياسى المحقق لـــــ " القيمة الجمالية " .

---

[1] صاحب كتاب: نظرية الأدب.
[2] المرجع السابق.
[1] أقول بصفة عامة حتى لا أقف مع المسميات التفصيلية للاتجاهات النقدية.

ووجهة النظر بتحكيمها للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هــذا التوســط، لأنها تحتوى على دلالتين (فكرية وفنية) فضلا عن أن الروائى لم يعد مشغولا الآن بتأكيد الثوابت الفكرية فى مجتمع ما - على الــرغم مــن فاعلــية هذه الثوابت - وإنما شغل الروائى بإعادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة ، والأخرى المتحولة والمناهضة ، ومن ثم يحدث قلقا مقصودا يفسح به المجال لوجهات النظر المتصارعة ، وهذا ما يحدث فى روايــة الأصوات ، والتى إن لم تغير شيئا فعلى الأقل ستحدث جدلا ممهدا للثوابت أو المتغيرات بقناعة تامة .

ولا أشــك فى أن لوجهة النظر دورها فى الدفع الروائى الإيجابى على المســتويين الفــنى والفكرى معا . لأن حركية الروائى واختفاء الكاتب أعطى فرصة للتعددية الصوتية التى تحدث الجدل والقلق والحوار المثمر. بينما كان الروائى التقليدى يسعى إلى إعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة . ومهما كان تعاطف القارئ مع هذه الثوابت إلا أن تعاطفه كان أكثر استرخاء لعدم وجود رؤية مضادة تثير القلق والجدل .

وكــان إنتاج الثوابت الفكرية والقيمية قد سيطر على رواياتنا فــى النصــف الأول مــن هذا القرن ، وقد تناسب ذلك تناسبا ضمنيا مع شعوبنا العربية التى كانت تبحث عن هويتها، وفى وقت كانت تبحث فيه عــن استقلالها وعن دفع التشكيك عن ثوابتها التراثية ، فعمد الروائيون إلى استحلاب وجدان القارئ لإقرار حماساته ، ولتحقيق قدر من التآلف المقصود .

وكانــت الأطــر الفنية فى الرواية التقليدية، كالزمن المنطقى والخط

الطـــولى وأنـــا السارد أو ضمير الغائب، كلها وسائل قد ناسبت تعزيز الثوابـــت الفكرية فى الرواية العربية التقليدية، لاسيما فى النصف الأول من هذا القرن .

ثم كانـــت الجدليات الفكرية والأصوات ووجهات النظر .. وكان لابـــد مـــن تحديث سردى يناسبها، فكثرت البناءات الفنية الدائرية ، وكـــثرت الـــتداخلات التى سمحت بسيولة فنية وسمحت بالزمن الفنى الدائـــرى .. وكـــأن مـــثل هذه الوسائل الفنية المتجددة قصدت إرباك الثوابـــت التقلـــيدية للمـــتلقى العربى ، ومن ثم بدأنا نجد القارئ المنتج المكتشف المدقق، فانتقل بدوره إلى داخل اللعبة الروائية وأصبح المروى لـــه والقـــارئ جـــزءا من التجربة الروائية، ولقد أجاد عدد كبير من الروائيين لمظاهر التحديث الروائى مثل (إدوارد الخراط / عبده جبير / محمد ديب[1]/ نجيب محفوظ .... وأخرين ...) وسنتوقف فى الجزء التالى لاســـتجلاء وجهة النظر فى مسيرة الرواية العربية بإيجاز، حتى نصل إلى رواية الأصوات.

---

(1) محمد ديب / كاتب جزائرى ويكتب بالفرنسية. وروايته المعربة (هابيل) نموذج لتقنيات روائية، فعـــبر (تـــيار الوعـــى) وبقدر من الهلوسة يحاكى بزمن فنى الواقع السياسى والنفسى الذى اعتصره نتيجة تمسكه بوطنه وانبهاره بباريس (الواقع) الأمر الذى أحدث توترا انعكس فنيا عـــلى طريقة الأداء الروائى، فعمد إلى الترهين السردى من ناحية وتكسير عمودية المد الزمنى المنطقى، فإذا بنا أمام فيض نفسى من اللاشعور فيما يسمى بـــ (البنية السالبة) . التى تشير إلى قدر من التشتت والضـياع ....

آخراً... رواية الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية
من دائرة الأنا إلى الأصوات

وجهة النظر وحركية الرواية العربية
من دائرة الأنا إلى الأصوات

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية والتطبيقية والتنظيرية لوجهة النظر فى الرواية الأوربية، إلا أن وجهة النظر منطقة غير مأهولة فى دراساتنا النقدية[1] العربية على الرغم من أهميتها ، وهذا معناه أحد أمرين — فى تصورى :

- إما أن الدراسات النقدية قد انفردت بدلالة أحادية (فنية فقط) أو (فكرية فقط) فغابت وجهة النظر تحت وطأة المنظور النقدى الأحادى.
- وإما أن الدراسات الأوربية لوجهة النظر قد أغنتنا عن دراسة وجهة النظر فى الرواية العربية.

بالنسبة للأمر الأول فإننى أعتقد بصحته وبإقراره، حيث إن نقداتنا الأولية قد عنيت فقط بالجانب الموضوعى فى دراسات وصفية عديدة وصلت حد الإسقاطات المباشرة، والتى اختزلت بدورها معطيات النص الفنية ولم تلتفت إليها، بل وحاول بعض النقاد محاكمة الروائى من خلال الموازنة المباشرة بالواقع، وأكد هذا المسلك النقدى على التجاهل المباشر للشكل الروائى والبناء الفنى .

ومن ناحية أخرى قد وقع نقادنا الأوائل فيما وقع فيه نقاد أوربا

---

[1] وقعت على دراسة وحيدة قصيرة عن (وجهة النظر) لـ (د. إنجيل بطرس سمعان) / راجع كتاب (دراسات فى الرواية العربية من ص ٩٠)

عــندما استعاروا وسائل نقد المسرحية لنقد الرواية لوجود بعض التشابه الــنوعي دون الكــيفي لعناصر البناء (الشخصية / الحدث / الزمان / المكان...) فأساءوا إلى نقد الرواية .

ولـمـا اتصــل نقادنـا بتقنـيات السرد الروائى المعاصر، وبالبنائية والأســلوبية، ركــزوا عــلى زوايـا فنية خالصة على حساب الفكر والمضمون، وكأننا تقدمنا خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف، فأصبحنا - حقيقة - فى حالة ثبات نقدى، على الرغم من وهم الحركة الخارجية مع الدراسات الفنية التى جففت بحدتها منابع الإرواء الإبداعى للرواية، وأوقعت النصوص تحت طائلة إحصاءات ورسوم بيانية ومصطلحات لما تســتقر بعــد . وأعتقد أن هذا التخبط النقدى لفن الرواية بخاصة كان بســبب غياب (وجهة النظر) من نقداتنا ، وهى التى جمعت البعد الفنى والفكرى معا ، بل وهناك من حمل (وجهة النظر) بثلاثة أبعاد دلالية فى الــنقد . وكــان هــذا أحــد أبرز الأسباب التى حملتنى لدراسة رواية الأصوات من خلال (وجهة النظر) .

وإذا كــان الأمــر الأول يخص نقد الرواية ، فإن الأمر الآخر يخص الإبــداع الروائى، وهو الطرف الأول والأساسى، وأعنى به: هل أغنتنا الدراســات الأوربــية لوجهة النظر عن دراسة وجهة النظر فى الرواية العربية ؟

إن الإقرار الإيجابى لهذا التساؤل يعنى أن الرواية العربية قد سارت فى فلك الرواية الأوربية لدرجة ذابت معها معالم التميز .. فهل هذا حقيقى؟ ... ولابــد أن نتوقف مع هذا الاستفهام الكبير لأن الإقرار بعدم التميز

الإبداعـــى للـــرواية العربية يسقط بدوره المبررات لإقامة دراسة وجهة الـــنظر ... أمـــا الإقـــرار بالتميز الإبداعى للرواية العربية فيقيم بدوره مبررات الاستعانة بوجهة النظر لتطبيقها على مسيرة الرواية العربية .

وكـــان المسار النقدى قد زاد القضية بألغام عديدة، أولها عناية بعض النقاد بترجمة التنظير دون التطبيق لوجهة النظر ، ولاعتماد البعض على تجـــاهل وجهة النظر ، واعتماد الآخرين على دراسة الرواية العربية عبر مسالك التمذهب فقالوا بالكلاسية والرومانسية والواقعية ، وهى نفسها خطوات تمذهب الرواية الأوربية ، فهل يعنى هذا أننا نسير فعلا فى فلك الـــرواية الأوربـــية مقلدين إياها؟، أم أن لنا ملامح تميز إبداعى نحن فى حاجة إلى الكشف عنها؟، ثم ماحجم هذا التميز - إن وجد - ؟

أولا أود أن أشـــير إلى أن الدراســـات الـــنقدية التى صنفت المسار الشـــعرى والمسار الروائى العربى بالواقعية والرومانسية والكلاسية كان تصنيفا مغرما بالتقسيمات بدون مبرر قوى لاعتمادها .. وإذا كانت هذه التقســـيمات صـــحيحة فى أوربا لأنها عبرت عن تطور حضارى حقيقى مسبوق بفلسفات تبرره، ومن ثم بمذاهب تؤكده .. فهذا أمر طبيعى . أما نحـــن العـــرب فـــروادنا لما اتصلوا بأوربا فى مطلع هذا القرن قد عرفوا المذاهب جملة ... والتمسك بإحداها كان هوى نفسى، وليس لمناسبات تاريخية وحضارية ارتبطت بالواقع العربى . إذن فالتقسيم المذهبى للإبداع العـــربى بصـــفة عامة لم يكن منصفا للحقيقة الواقعية للإبداعين الشعرى والروائى بخاصة . ألم أقل بأن النقاد قد زادوا القضية إلغاما .

ثانـــيا: إن فلسفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن

نشـــوء الفرد يكرر نشوء النوع ، وليس معنى ذلك أن ننكر على الفرد التميز بين النوع المنتمى إليه ، وكذلك الأمر فى فن الرواية ، لأن النص الـــروائى يمثل بنية دلالية تمتاح مادها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التى أنتجتها ، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر ، ولو أن النص الـــروائى تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشى ، فإنه سيمثل نموذج الـــتفاعل الذى يعكس قدرا كبيرا من التميز، والتميز المعنى هنا ليست فقط الجودة الفنية، وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاستقلال التعبيرى – بدون النظر للمستوى الفنى فهذا أمر آخر – وذلك لأن الرواية ليست نصا وإنما هى ممارسة نصية.

ومـــن خـــلال هـــذه الرؤية النظرية نستطيع إن نقر مقدما بحجم ما لاستقلالية الرواية العربية ، وعلينا أن نبحث فى مسيرها وحركيتها على ملامح هذا التميز عبر وجهة النظر بمستوييها الفنى والفكرى معا .

وجـــذور التمايز والاختلاف بين الروايتين العربية والأوربية تستمد قوامهـــا الأولى مـــن بنى التأسيس الأولى ، حيث إن الرواية الأوربية قد نشـــطت وارتفعت مـــع تمكن الطبقة البرجوازية الناهضة ، ومن ثـــم وجـــدت الرواية فى التغيير الطبقى مبتغاها فانفتحت الموضوعات ، وتغير مفهـــوم البطولة ، وبدأ البحث عن حرية التعبير التى قادت إلى (وجهة النظر) فرواية الأصوات .... بينما نجد الرواية العربية قد تأسست بنيتها الأولى مـــع واقـــع عـــربى مهزوم ومأزوم ، يعانى الاستعمار والتخلف والانقســـامات ، ومن ثم انشغلت الرواية العربية فى مهدها بالبحث عن الهوية على المستويين الفردى والجمعى .

أمـــا المستوى الفردى فتدثر بالشكل السيرى بصورة مباشرة أو غير مباشـــرة، كأيام طه حسين وإبراهيم الكاتب للمازنى ويوميات نائب فى الأرياف للحكيم ... وفسر بعض النقاد ذلك بالمنحى الرومانسى ولكننى أعتقد أن العوز الفنى هو السبب المباشر[1] فلم يتمكن الرواد من تجاوز ذواتهـــم للتعبير بخيال تركيبى عن الآخرين ، فوجدوا فى الذات وضمير (الأنـــا) أو (هو) مبتغاهم فى خطوط طولية بسيطة التركيب ، ومما يعزز هذا الرأى سيطرة الشكل السيرى والروايات التاريخية على نتاج الرواد.

وعـــلى المســـتوى الجمعى قد استثمر المثقفون رحلاتهم الدراسية إلى أوربا للتعبير عن الهوية العربية ، فسجلوا مغامراتهم فى أوربا بكل ما فيها من تجريب وتخريب واكتشاف ، وأرادوا أن يحددوا المواجهة بين الشرق والغرب من خلال منظور فردى فجاءت تجاربهم باستقراء ناقص يعكس الجـــزء عـــلى الكـــل ، وافترضوا حلولا وسطية ساذجة تتوج الصراع بالزواج .

وقضـــية الهويـــة قدمها الرواد من خلال مواجهة الذات بالآخر فى روايـــات (أديب لطه حسين / عصفور من الشرق للحكيم / قنديل أم هاشـــم لـــيحى حقى / موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح / الحى اللاتـــينى لســـهيـــل إدريس ..) وتابعت تلك الروايات بسقوط أبطال

---

[1] ومـــا يؤكـــد هـــذا العوز أن بعض الرواد كتبوا رواياتهم الأولى وعيونهم على الرواية الأوربية ونماذجهـــا التى يحتذونها، ولذلك شكا الرواد من المرأة المصرية القعيدة المترل لأنها لاتساعدهم عـــلى البـــناء الروائى على النسق الأوربى ... وقد عاب عليهم المازنى بحماسات تنظيرية فقط آنذاك

الشـرق المحملـين بأبخـرته ورومانسياته عندما صدمتهم مادية الشمال الصـلبة، فسـقط (أديب) طه حسين مع (إلين) ومع نزواته وأفاق على صـراع بين الواجب والنـزوات وقد أدى الصراع إلى جنونه . وسقط (عصفور الشرق) مع فتاة المسرح الفرنسى وفشل فى أن يستبطن القيسية لليلاه الفرنسية التى صدمته بالظهور مع صديق آخر لها . وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) لم تشفع له ثقافته ولاحمله لدفء الجنوب ليستمر فى أوربا.. فعاد إلى الشرق. وبطل (الحى اللاتينى) المثقف حاول تحقيق ذاته عـبر فحولة الذكورة – على الطريقة العربية – فتعامل مع (المراهقة / المومـس / العاشـقة) ونجا بنفسه وعاد واستجاب لأمه ولم يتزوج من "جانين" الفرنسية .

وكـل روائـى منهم قد وضع حلولا ساذجة للمواجهة مع الغرب وبطـريقة تلفيقية لاوسطية ، فطه حسين فى (أديب) يفر بسقوط أديب ويعلـن نجاحه وعدم سقوطه ليعطى إيحاء بأن الصراع لم يحسم بعد . أما (الحكـيم) فـلم يستطع أن يبلور فكرة المواجهة من خلال علاقته بفتاة المسرح فاختلق حوارا مع صديق روسى مثقف حاول من خلاله الانتصار للشـرق. ومن الملاحظ بصفة عامة فى هذه الروايات أن الأبطال عادوا جميعا إلى أرض الوطن على الرغم من إغراءات أوربا، فأديب طه حسين فضـل جـوار (حميدة) على (إلين)، وبطل (الحى اللاتينى) يرتبط بأمه ويـرفض الزواج من فرنسية، و (عصفور الشرق) جعل محاوره الروسى يتمنى زيارة الشرق ، وبطل (الطيب صالح) عاد بغموضه ليتيح للأساطير أن تنسج حولة ... وهذا يدل على الارتباط بالوطن .

والملاحـــظ أيضـــا أن تلك الروايات قد جاءت برؤى فردية فى غيبة المشـــروع الحضـــارى .. فعالجوا الموضوع برؤى توفيقية استعانوا فيها بالجـــنس والمرأة كوسيلة قياس حضارى#، لكن رفض الزيجات يدل على استمرارية المواجهة فى ذلك الطور التاريخى .

وعلى مستوى آخر فقد وقعت تلك الروايات – كغيرها من روايات الرواد– فى قبضة (الأنا) أو (هو) على أكثر تقدير ، وفى الحالتين نحن أمام الراوى العالم بكل شيء وهو أمر يجب تبريره الفنى والتاريخى ، فقدرات الروائـــيين الـــرواد المحـــدودة قد اقتضت هذه الطريقة ، وبعض تلك الـــروايات قد خطت خطوة فنية جيدة عندما تجاوزت الأنا إلى هو مثل (أديـــب) الـــذى وقع فى قبضة الراوى وهو الكاتب نفسه، بينما كان الـــراوى فى (قـــنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال) صورة فنية متطورة نسبيا .

وكانت روايات الرواد بصفة عامة قد وقعت فى دائرة (الأنا) وجعل الـــرواد مـــن ذواتهم موضوعا لرواياتهم فكثر الشكل السيرى والخطوط الطولـــية، ثم جاء استخدام الضمير (هو) لكنه لم يحقق مسافة بين الوجه والقناع، وإذا بنا فى حالة التباس تام بين البطل (هو) وبين الكاتب نفسه، كمـــا فى (عصـــفور مـــن الشرق / إبراهيم الكاتب / يوميات نائب فى الأريـــاف / سارة / زينب ..) وتناسب ذلك مع الخط الطولى للبطولة المطلقـــة فى تلـــك الروايات التى جعلت البطل أكثر التصاقا بذاته على حســـاب ابـــتعاده عـــن الواقـــع، مما دفع البعض بوصف تلك الفترة

كان ماركس يرى أن "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان "

بالرومانسية ، وهو رأى لم يبلغ من الحقيقة منتهاها..

ثم كـــان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه وشـــد الفكر الروائى نحو الواقع بقوة ، وكانت الروايات الواقعية التى قادها نجيب محفوظ باقتدار ، وتحرك الروائيون على محورين : فطه حسين ويحـــى حقـــى والحكيم ركزوا على الريف وقضاياه ، بينما انفرد نجيب محفوظ ومعه إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى والسحار... لتصوير المدينة ولاسيما الأحياء الشعبية.

وتناولـــت الروايات القضايا الاجتماعية، كالفقر والبؤس والانحلال الخلقـــى، ثم القضـــايا الوطنـــية والمطالبة بالحرية والاستقلال... وبعد الاســـتقلال وقـــع الحاكم والمحكوم تحت طائلة الانتماء... وتفجرت مع الاســـتقلال قضـــايا أخـــر فازدادت الموضوعـــات حـــول وضعيـــة الحاكـــم والمحكـــوم والحريـــة ....

ورصـــدت الـــروايات القـــاعدة الشعبية العربية فى نموها وتطورها المـــتدرج، تلك القاعدة التى رفضت القولبة الأيديولوجية التى احتمى بها المثقفون العرب ، بينما اكتفى القاع الشعبى بالتدثر بأبخرة الشرق ودفء البعد التجريدى المدفوع بالعمق الإيمانى .

وكـــان مـــن الطبيعى أن تختلف الصراعات داخل الرواية العربية ، فالصراع الشعبى كان على مستوى تبدل وتغير العادات والتقاليد بفعل التواصل الإعلامى الذى قرب المسافات وأذاب الفروق حتى بين القرية والمدينة. أما صراع المثقفين فبدأ أولا وقد حكم عليه بعقدة الدونية التى لا يـــتحرر منها المثقف إلا بتمثل ثقافة الغرب والتحمس لها أو للوصول

بالوطن إلى مستوى الحضارة الغربية ، وقد أتاح هذا فرصة أخرى لظهور روايـــات المواجهـــة بين الشرق والغرب لتعبر عن هذا الطور الحضارى الـــثانى. فـــتجددت روايات البحث عن الذات مثل (أصوات لسليمان فياض / النداء البعيد لأحمد مكى / الربيع والخريف لحنامينه / الوطن فى العينين لحميدة نعنع / عودة الذئب الى العرتوق لإلياس الديرى / الثنائية اللندنية لسميره المانع / هابيل محمد ديب .....)

وأبطـــال هـــذه الروايات يختلفون عن أبطال روايات الرواد الذين ذهـــبوا للدراسة فى أوربا ... أما هؤلاء الأبطال فهم أربعينيون، مما يشير إلى طور الرجولة والاكتمال والنضج الأمر الذى جعل العقلانية هى رد الفعـــل، وليســـت النـــزوة الشبابية – كما جاء عند الرواد – ومن ثم كانـــت رحلة الأبطال هنا هى رحلة البحث عن التميز، لارحلة البحث عـــن الهويـــة، أو رحلة التماهى فى الآخر الأوربى بفعل البريق الحضارى الذى أغرى الرواد .

وبعض هؤلاء الأبطال قد خرجوا من أوطانهم وهم غاضبون ثائرون.. ممـــا أتـــاح لهم فرصة حمل شعاراتهم معهم فى رحلاتهم إلى أوربا، ومن ثم تحولت ممارساتهم الجنسية إلى نوع من التوظيف لإبراز التداعيات النفسية المقصـــودة أو الاسقاطات القومية والأيديولوجية، وكان من الطبيعى أن تكـــثر الشـــعارات مـــع أبطال هذا الطور الحضارى الذين مثلوا انتماء الشعارات أكثر من انتماء الفعل والمشاركة والمعاناة .

وكانـــت دوافع الرحلة مختلفة عن دوافع روايات الرواد التى كانت للدراســـة، أمـــا هـــذه الروايات فكانت الرحلة إلى أوربا (للسياحة /

للسياسة / للتجارة / للنفى ....) .

وشـــهدت هذه الروايات تطورا كبيرا فى أسلوب السرد والعرض، وتأتى روايات (هابيل لمحمد ذيب / وشرق المتوسط لعبدالرحمن منيف / وأصـــوات لســـليمان فياض) أكثر تميزا وتطورا ، ففى شرق المتوسط يتناوب البطل مع أخته العرض المتبادل بين الأنا وهو، مما يقربنا من عمق الشخصية، تارة، ومن ممارساتها الخارجية تارات . و (هابيل) لمحمد ذيب ســكنت تـيار اللاشــعور، لكن الواقع لايغيب تحت غيهب ودهاليز اللاوعى، ومن ثم عرض الصراع الروائى لوضعية المثقف المأزوم المتمسك بوطــنه وبـــ (ليلى) حتى تشفى، على الرغم من وقوعه تحت ضغوط الاســتلاب النفســى والعاطفى بل والجنسى ، وفى الوطن كان (قابيل) يتأبط شرا ....

وروايـــة (أصـــوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر، حيـــث عمـــد الـــروائى إلى تكنيك الأصوات الذى سنفصل القول فيه لاحقا.

وكانـــت الـــروايات الواقعـــية الأخرى قد رصدت الشارع العربى والطـــبقة الشـــعبية بطموحاتها وآلامها وأمالها ... وجاء (نجيب محفوظ) نموذجا جيدا فى هذا المجال، وقدم لنا تنويعات سردية معزوفة على أوتار قضـــايا الواقـــع الشعبى فى مصر، فإذا بنا نلتقى بـــ (التذكر والترجيع والترهين السردى والتواتر والتعاقب والتحول). وتغير موقع الكاتب من روايـــة إلى أخـــرى مما يشير إلى خط فنى صاعد فى البناء الروائى ، ومن خـــلال بعض أعماله نتبين موقع وجهة النظر من خلال قياس المسافة بين

الوجه (المؤلف) والقناع الراوى:

فى الثلاثية غيب الكاتب نفسه ظاهريا لكن غيابه المادى الظاهرى لم ينف وجوده المتسرب عبر بعض الشخصيات، لاسيما (كمال عبدالجواد) وفى (السـراب) ترك الروائى البطل ليتحدث عن نفسه، وفضل الطريقة العكسية التى تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية.

وفى (القاهـرة الجديـدة) يبدأ من فترة محددة فى تاريخ الشخصية، فـتفجر بدورهـا العودة إلى الماضى ثم الحاضر ليتم البناء... وفى (قلب الليل) يحتفظ (محفوظ) لنفسه بدوره كشاهد على الأحداث ومتأمل لها ، بيـنما يتقمص بطل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع فى روايتيه (حكايـات حارتنا والمرايا)، وفى رواية (رحلة ابن فطومة)، يختفى ويعلن البطل عن رحلاته ومغامراته فى شكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قـنديل كما تسميه المذكرات، ثم يصل التطور إلى درجة فنية متميزة فى (ميرامـار) إذ اعـتمد عـلى تكنـيك الأصوات لتوزيع الأضواء على الشـخوص، فى جو من الحرية السردية التى تسمح بإبراز وجهات النظر الداخلـية . وفى روايـة (الحرافـيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحـداث الروائـية لإحـياء الحدث الروائى إحياء ساعد على إخفاء الروائى .

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن والمجتمع فى رحلتى الاستقلال وماقبل الاستقلال ، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد من التميز للرواية العربية لتحميلها بعبق التراث إلى جانب تعبيرها عن الواقع، فكانت رحلة توظيف التراث فى الرواية العربية على مستوى

الشكل والمضمون، بدءا بإحياء البعد التاريخي بمنظور فني متجدد يختلف عن البداية المتعثرة للرواية التاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التاريخ لاعلى الحدث التاريخي نفسه# ولجأ روائيون أخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعبقه فأفادوا من ألف ليلة وليلة ومن الأساطير، والبعض أحيا شكل المقامات والقصص الفلسفي، وجاءت الرواية العربية منذ الستينات - بخاصة - محملة بنكهة التراث العربي، على مستوى الفكر والشكل، بل وعلى مستوى الصوغ اللغوى ، لأن بعض الروائيين التزموا بلزمات العصور التي سكنوها برواياتهم ، فجمال الغيطاني ومحمد جبريل[1] يلتزمان بلزمات العصر المملوكي التعبيرية ، وإدوار الخراط يفيد من الليالي ومن ابن عربي في (تراها زعفران) وعبد الحكيم قاسم يعيد صوغ اللغة الصوفية في أكثر أعماله الروائية والقصصية .

وكان التوظيف التراثي قد أعاد صورة الراوى إلى الرواية ، فسيطر الراوى على كثير من الروايات، وتنوع مابين الراوى الشعبي إلى الراوى المثقف ، وأفادت الرواية العربية من تقنيات السرد ودور الراوى وحركيته المؤثرة في شكل الرواية من الأنا حتى رواية الأصوات .

وأخيرا جاءت رواية (تيار الوعى) لتعيد الأنا بعمق يتجاوز الوعى

كان الرواد يعتمدون على الحدث التاريخي نفسه ليساعدهم بعناصره على البناء الروائي، كما وجدنا ذلك عن جرجي زيدان ومحمد فريد أبوحديد . لكن الروائيين المتأخرين اعتمدوا على صدى الحدث التاريخي وتركوا لقدراتهم الروائية إتمام البناء الروائي بخيالهم التركيبي.

[1] في روايتيهما (الزيني بركات) للغيطاني، ورواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي) لجبريل .

إلى اللاوعـــى لـــتغرق فى التذكر ، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقى وتسكن الزمن الفنى الداخلى ، ولتفرز الهموم والمشكلات عبر رؤية ذاتية مفعمة بالأحاسيس والمشاعر .....

لقـــد وجدت الرواية العربية طريقها للتميز ، وجاء ذلك على محاور الفكـــر والشـــكل، أمـــا الفكـــر فقد عبرت الرواية عن مرحلة ما قبل الاســـتقلال ومرحلة الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال فكانت هموم البحـــث عـــن الهوية، وحماسات الحرية ثم قضايا الواقع للمثقفين ولغير المـــثقفين ... وعلى مستوى الشكل كان البناء المثلثى التقليدى، وكان تسلسل الأجيال أو الرواية النهر، وكانت الشكول المستمدة من التراث (الليالى / المقامات...) وكان الراوى الشعبى ، فالراوى المثقف. وحركية الراوى قد كشفت عن المستوى الفنى الصاعد فى الرواية العربية، ومعنى ذلـــك أن الروايـــة عكست الحياة الفكرية والحضارية للمجتمع العربى وأبـــرزت التـــناقض بين ماهو كائن وماينبغى أن يكون، وبذلك تحققت الدلالة الأولى للتميز فى وجهة النظر وهى الدلالة الفكرية .

أمـــا عن الدلالة الفنية فلا نشك أن الروائيين العرب قد أفادوا من الروايات الأوربية والتنظيرات الأوربية ، لكن يبقى التساؤل المهم وهو: هـــل تسابق الروائيون العرب إلى تقليد البنى الفنية الروائية منذ معرفتهم لهـــا تمامـــا كما حدث وقلد بعض الشعراء العرب الكلاسية ، وبعضهم راقـــتهم الرومانسية والبعض الآخر أعجب بالواقعية .. فأبدعوا فى هذا المجالات فى وقت واحد؟

إن هـــذا الأمـــر لم يحـــدث مع فن الرواية، وإنما تدرج البناء الفنى بخطوات ثابتة ينحت بها تميزه .. فعلى الرغم من أن رواد الثقافة العربية

قد اطلعوا على الروايات الأوربية فى بدايات هذا القرن، بما فيها روايات تـــيار الوعى والاتجاه العبثى وروايات الأصوات... وغيرها من التقنيات المـــتجددة إلا أن الـــرواد بدأوا من دائرة الأنا، ونلاحظ ذلك عند طه حســـين، فعلى الرغم من معرفته بكافكا وألن روب جرييه وأندريه جيد إلا أنـــه بـــدأ مـــن (دائرة الأنا) فى الأيام ثم (هو) فى أديب ثم (تسلسل الأجـــيال) فى (شجرة البؤس)، وتوازى ذلك مع قدرات الريادة، وعلى الرغم من معرفة طه حسين (بتيار الوعى والعبث...) إلا أنه لم يكتب فى هـــذا المجال... ووجدنا روايات (تيار الوعى) بدأت فى الظهور فى وقت مـــتأخر نســـبيا، على الرغم من معرفة العرب بكتابها وبتقنياتها، إلا أن الرواية العربية سارت فى خط ثابت متدرج نحو التطور الطبيعى فلم تقفز قفزا .

ولعل هذا ما يعطى لنا ثقة فى حجم استقلالية الرواية العربية ببعديها الفكرى والفنى، لأن العرب لم يكتبوا رواية (تيار الوعى) مثلا إلا بعد أن وصـــلوا الى الدرجة الفنية – فى تطورهم الصاعد – التى مكنتهم من ذلـــك ... ولم يكتبوا رواية الأصوات إلا بعد أن تهيأ المناخ بحجم ما من الحـــرية التعـــبيرية وبعد أن وصل الروائيون العرب لدرجة متميزة من الإجادة الفنية تمكنهم من الغيرية، ثم إن الرواية العربية قد أحيت شكولها التراثية .

وبـــناء على هذا الحجم الاستقلالى والتميز النوعى والكيفى للرواية العربـــية فمن حقنا أن ندرس الرواية العربية عبر (وجهة النظر)، لنؤرخ بمصـــداقية فنـــية وفكرية لمسيرة الرواية العربية، وتصبح دراسات وجهة

النظر الأوربية خاصة بالرواية الأوربية، ولم تغن دراسة وجهة النظر الأوربية عن درس وجهة النظر فى الرواية العربية. ويصبح درس وجهة النظر فى الرواية العربية ضرورة أثبتتها مبررات الاستقلالية والتميز للرواية العربية . على الرغم من إفادة الرواية العربية من التقنيات النظرية للسرد الروائى العالمى، فمثلا وجدنا: (الكاتب العارف بكل شىء، ووجدنا الراوى العارف بكل شىء ، ووجدنا الراوى الملتبس وغير الملتبس ، ولاحظنا اختفاء المؤلف ثم اختفاء الراوى ، ورأينا مسرحة الأحداث الروائية ، ورواية الأصوات العربية) .

ولهذا خصصنا هذا المسار البحثى لتطبيق وجهة النظر على تكنيك روائى تطور فى رواياتنا العربية فى مصر وهو تكنيك رواية الأصوات الذى راده باقتدار الروائى الروسى (ديستوفسكى) . وقبل التطبيق يجدو بنا أن نتعرف على الخصوصية البنائية المميزة لتكنيك رواية الأصوات .

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

إذا كان (هنرى جيمس) قد نظر لـ (وجهة النظر) فأثر بهذا المصطلح فى تطوير الفن الروائى ووسائل التقنية السردية، فإن (باختين) قد لعب دورا مماثلا عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفنى لروايات (ديستويفسكى) .

ولاشك فى أن ماوقع عليه (باختين) يعد اكتشافا نقديا مهد لانتشار رواية الأصوات بين المبدعين المتميزين بخاصة . وكان (باختين) قد جاء فى وقت تزاحم فيه النقاد على قصعة الجانب الفكرى

والأيديولوجي لروايات (ديستوفسكى)، حتى وصلت بعض النقدات بنقادها حد الإسقاط ، ليجعلوا من وجهة نظرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد التنظيرية فالتطبيقية ، وغالبا ما مثلت بعض هذه النقدات تدليلا سيئا جاء على حساب البناء الفنى المتجاهل فى تلك النقدات.

وعندما قال (ديستوفسكى) : " كن شخصية Personality " ، فإنه لم يقصد الطبع المتميز Character ، ولم يقصد النمط Type ، ولم يقصد المزاج Temperament الذى يكون مادة تصويرية فى الأدب ، وإنما قصد الشخصية المتمتعة بحريتها الداخلية – الاستثنائية – وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخارجى[1]، ولذلك قال (باختين) : " إن ديستوفسكى شأنه شأن جوته لايخلق عبيدا مسخت شخصياتهم مثلما فعل –زيوس– بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم ، قادرين على ألا يتفقوا معه ، بل وحتى على أن يثوروا فى وجهه .... إن كثرة الأصوات ، وأشكال الوعى المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كل ذلك يعد – بحق – الخاصية الأساسية لروايات ديستويفسكى"[2].

وقبل التوقف مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، يجدر بنا أن نتعرف على تاريخ نشأتها ، فهل " ديستوفسكى " الرائد هو صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات ؟

---

[1] قضايا الفن الإبداعى عند ذيستويفسكى /١٧

[2] السابق / ١٠.

إن الدافع لطرح هذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمى يرفض أن نسترخى دائما مع الرائد الأول والأوحد فى مجال الإبداع الأدبى بصفة عامة، لأنه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة، ثم المحاولات غير الناضجة، فالمحاولات الناضجة مع الرائد ثم المحاولات اللاحقة ...

أما عن تصورى للإرهاصات فهى قديمة قدم أرسطو الذى امتدح "هوميروس" عندما كان لايدخل الشاعر أو الراوى فى عرض الأحداث إلا نادرا ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات . وهو تحديد وتحجيم مبكر لدور المؤلف والراوى الذى أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات الآن .

ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم : " الحوار السقراطى " الذى تميز بأسلوبين : السينكريزا Sinkriza والأناكريزا Anakriza . أما الأول (السينكريزا) فكان يقصد به تقابل وجهات النظر حول مسألة بعينها ، وأما الأخرى (الأناكريزا) فقصد بها القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز ، وكان يلعب (سقراط) هذا الدور الاستفزازى نقصد (استفزاز الكلمة بالكلمة) ، ولذلك كان محاورو (سقراط) أصحاب أيديولوجيات – رغما عنهم – وكانت فكرة الحوار السقراطى تقترن بصورة حاملها[1].

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متباينة متحاورة حول موقف أو قضية بعينها .. وهى نفسها الفكرة الأساسية التى تتحلق حولها الأصوات الروائية فى رواية الأصوات . وأعتقد أن للمسرح دوره الفعال

---

[1] راجع: المرجع السابق/١٦.

فى هذا التوجه الفنى الباكر عند (أرسطو) و (سقراط).

ثم يـــأتى (فلوبير) برؤيته الخاصة فى إخفاء (الكاتب / الروائى) تـــنظيريا ، ثم محاولـــته التنفـــيذية فى (مسرحة الأحداث) واحدة من المحـــاولات الـــتى مهـــدت بقوة لرواية الأصوات من بعده ، لأن رواية الأصـــوات تعـــتمد فى نجاحها على التوارى المقصود من الروائى، وعلى فكـــرة الحـــوار أو مسرحة الأحداث – بطريقه خاصة سنتوقف معها – عـــلى الـــرغم من أن (ديستوفيسكى) كان الأجدر بالتنفيذ النموذجى للأصوات .

وأعـــتقد أن (رواية الرسائل) تعد هى الأخرى من إرهاصات (رواية الأصـــوات) لأنهـــا تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاورة ، والتمتع بالاســـتقلال وبالحوار جاء بشكل أكثر تطورا فى رواية الأصوات، حتى أنـــنا نعده من أهم الخصوصيات المميزة لتكنيك رواية الأصوات ، وتعد رواية (ماجدولين) أو (تحت أشجار الزيزفون)[1] للكاتب الفرنسى صورة مـــتطورة وجـــيدة لـــرواية الرسائل التى استقرت على عدد محدود من الشخصـــيات، وتحلقـــوا جميعا حول قضايا واحدة ، وكان الحوار عبر الرســـائل المتـــبادلة ثم إن الحدث الواحد يتم عرضه مرات عديدة عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات ، ومن هنا اعتقد بوجود مشابهة – إلى حـــد ما – بين رواية الأصوات ورواية الرسائل . وبالنسبة لأدبنا العربى الحديـــث نجـــد محاولة روائية متواضعة اعتمدت فى بنائها على الرسائل المتـــبادلة بين شخصيات ثلاث (إبريسم / رجاء / سداد) وكانت رواية

---

[1] ترجم الرواية بأسلوب رائع مصطفى لطفى المنفلوطى.

(إبريســـم) أو (غـــرام حائر)[1] للروائى محمد عبدالحليم عبدالله ، وقد كتبها فى شبابه وبدايات عهده بالرواية سنه ١٩٣٥/١٩٣٦.

أمـــا المحـــاولات غـــير الناضـــجة تنفـــيذيا وكـــان لها السبق قبل (ديستوفســـكى) فهـــى محاولة (ن.غ تشيرنيشيفسكى) حيث وقع على تـــنظير جـــيد وهو يبحث عن تصميم موضوعى Construction لموقع المؤلـــف الحـــيادى . وكـــان معاصـــراً لـــ ديستوفسكى ، ولكنه سبق ديستوفســـكى فى روايته (درة التكوين) التى سعى فيها لتخطى الحدود الســـائدة لشكل الرواية المنولوجية ، ويبدو أن هذه المحاولة لم ترتفع إلى مســـتوى محـــاولات (ديستوفسكى) ولذلك لم يكتب لها الانتشار، على الرغم من السبق . إلا أن تنظيراته كانت الأقوى فى هذا المجال لأنه ركز عـــلى نقطتين مهمتين لرواية الأصوات ، أما الأولى فهى موقع الروائى، ودعـــا إلى أن يكـــون الروائى حياديا بـــاردا كالجليـــد، والأخرى هى الحرص على التباين بين شخوصه الروائية تباينا يشبه ألوان قوس قزح – عـــلى حد تعبيره – وقال يعبر عن حيادية المؤلف: "كل شخصية تقول دفاعـــا عـــن نفسها (الحق معى) لكم أن تحكموا على هذه الشخصيات الروائية التى تتبادل المديح فيما بينها ، وتتبادل الذم فيما بينها أما أنا فلا شأن لى بذلك[2].

والتـــنظير الـــذى قال به (ن.غ. تشيرنيشيفسكى) رائع فيما يخص حرصـــه على التباين بين شخوصه الروائية وهى فكرة (اللاتجانس) التى

---

[1] عُرفت الرواية بالعناوين، وقد صدرت صيغة متأخرة سنة ١٩٧٧، عن دار مصر للطباعة.

[2] نقلا عن (ديستوفسكى / الرسائل المجلد الأول / ص ٨٦)، وورد فى (قضايا الابداع الروائى عن ديستوفسكى / لباختين /٩٤.

تمثل قاعدة الإبداع الأساسية لرواية الأصوات. وأما فيما يخص حيادية الكاتب التى تصل حد البرود فإننى أضم صوتى إلى النقاد الذين عابوا عليه هذه المبالغة الحيادية والحيادية مطلوبة فى رواية الأصوات ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائى .. وصعوبة أخرى لإقناع المروى له أو المروى عليه بذلك[1]

إذن فهناك محاولات عديده قد سبقت (ديستوفسكى) .. ولم يكن هو الأول، وإن كان هو الرائد، والذى سنتخذ من محاولاته الروائية نموذجا أساسيا مع نماذج روائية عربية أخرى لتفصيل القول فى الخصوصية البنائية لرواية الأصوات .

وإذا كنا قد توقفنا مع الإرهاصات والبدايات الأولى لرواية الأصوات فإننا نقترب الآن من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، وأفضل البدء من المصطلح، وما أوردته المعاجم عن المصطلح (تعدد الأصوات) يكاد يترادف مع ما قال به (سعيد علوش) :

١- مصطلح يميز به (باختين) الرواية الديستوفسكية .

٢- وعند (بارت) مميز للنص السردى .

٣- ولا يتوفر (النص المتعدد الأصوات) على أيديولوجية خاصة به ، لأنه يتوفر على فاعل (أيديولوجى) ، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات ، ويستهلك داخل هذه التعارضات .

٤- ولاتمتلك الكلمة والخطاب عند (باختين) حقيقتهما فى مرجع خارجى عن الخطاب الذى يعكسانه ، كما لايلتقيان مع الفاعل

---

[1] سنفصل القول فى هذه النقطة فى جزئية (موقع الكاتب فىرواية الأصوات) لاحقا فى هذا البحث.

الديكــارتى المالك لخطابه ، والمنسجم مع نفسه ، والممثل لها ، بل تعتبر الكلمة والخطاب توزعا بين مختلف القضايا الخطابية التى يمكن أن يحتلها " أنا" متعدد الأصوات فى آن واحد[1].

ومــنطوق هــذا المصــطلح قد ركز على مفهوم (اللاتجانس) بين الأصوات، بالإضافة إلى إثبات سبق (باختين) فى اكتشاف هذا التنكيك الــنوعى فى روايات ديستوفسكى وسنتوقف هنا مع ثلاث نقاط محددة ســتبرز لــنا – إلى حــد بعــيد – ماتنطوى عليه رواية الأصوات من خصوصية بنائية .

أ – اللاتجانس .

ب – الحوار والمنولوج .

جـ – التعدد اللغوى .

أ – اللا تجانس :

كانــت هناك مبررات قوية للبطولة المطلقة فى الرواية ، وهى بطولة تصــبغ الأحداث بوجهة نظرها ، وكانت الطبقية سببا ... وكان ضعف البــناء الروائى سببا... وعدم القدرة الغيرية على تقمص ذات أخرى.. سببا... وفى روايتنا العربية كان التقليد الأوربى سببا... وضعف الروائى سببا... والنــزعة الرومانسية والاتجاه السيرى سببا ... والواقع المتحد ضد الاستعمار سببــا، ثــم كان التحرك الجمعى بعد الاستقلال بفعل زعامة أو مبادئ ... سببا.

---

[1] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ سعيد علوش/١٣٦.

لكن بتطور تقنيات السرد الروائى مع الستينيات ، ووجهة النظر من قبل، كان لابد أن يتهيأ المناخ لإعادة إنتاج رواية الأصوات بعد (ديستوفسكى)، وكان الالتصاق بالواقع فى مسار روايتنا العربية مشجعا على بروز رواية الأصوات التى أعلنت بطريقة فنية غير مباشرة عن رفضها للبطوله الفردية المطلقة ، والرأى الواحد حتى لو كان دكتاتوريا ... فكانت البداية مع (فتحى غانم) فى رباعيته الصوتية (الرجل الذى فقد ظله) ثم (نجيب محفوظ) فى (ميرامار) ثم تتابعت روايات الأصوات .

وأصبحت مهمة الروائى فى (رواية الأصوات) ليست التغلغل إلى الموضوعى بل تأكيد استقلالية الأنا الغيرية ، لا بوصفها موضوعا Object بل بوصفها ذاتا فاعلة Subject أخرى[1] .. ومن ناحية أخرى فالحدث الروائى فى (رواية الأصوات) لايذعن لتفسير أحادى مشدود لمركزية محورية واحدة ، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال .

ومن هنا فرواية الأصوات لم تعرف التجانس التقليدى الذى يغرى نقاد الرواية التقليدية. إن اللاتجانس يكمن أيضا فى تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر ، وكلما زاد التباين بين الأصوات كلما تحقق النجاح لرواية الأصوات .

ورواية الأصوات مشدودة إلى الواقع – غالبا – ومن ثم فهى مشدودة الى منطقة مفعمة بالتناقضات المتعايشة فى الممارسات الحياتية، ولأن كل شىء فى الحياة له طبيعة طباقية Counterpoint ، لذلك كانت

---

[1] قضايا الفن الإبداعى عند ديستويفسكى/١٥.

الـروايات التقلـيدية المنغرسـة فى الواقع، والتى تسعى لصهر عناصره المتـنافرة داخل وجهة نظر أحادية، كانت تثير غرابة لتساؤلات عديده تترادف فى كيفية تجاوز الواقع بمتناقضاته لإحداث انسجام قسرى .

ثم إن الواقع نفسه غالبا ما يمثل عنصرا متنافرا مع الذات (الصوت) وليس منسجما معها، لأن كثرة التحديات الواقعية تغمق الرؤى وتحيلها إلى مـثل علـيا ذاتية، فتزيد الأصوات الروائية قدرة على الاستقلالية النوعية، ويزداد الصوت تشبثا برأيه كلما زادت أحمال الضغوط الواقعية عليه .. ولعل هذا يفسر لنا أمرين: أولهما سبب سكون رواية الأصوات للواقـع والـتغذى عـلى معطـياته، وآخرهما نقل اللاتجانس بواقعيته ومصداقيتة إلى رواية الأصوات .

إن الـتجانس ضـد فلسـفة الأصوات التى تعتمد على الاختلاف والتـنافر لإبراز وجهات النظر كأساس بنائى مساعد على إنجاح مهمة الأصـوات، ومـن ثم فالـتعددية الجوهرية لأشكال الوعى هى المخلقة للتعددية الصوتية التى ترفض الاندماج والتوحد فى رؤية أحادية .

وإزاء هـذه الخصوصية النوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) تصبح النقدات الباحثة عن حدود الانسجام القسرى لإبراز وجهة نظر واحدة تصـبح نقـدات غير مقيدة وغير مقدرة لخصوصية البناء الفنى لرواية الأصـوات الـذى يحفـل باللاتجـانس . ومن ثم لو استعنا بالتحليل الأيديولوجى سيقودنا الى أدلجة الرؤى أو اختصارها واعتصارها فى رؤية أحاديـة . ولـو استعنا بالتحليل النفسى سيقودنا لتحليل قد يبعدنا عن الموضوعية المعبر عنها. وسيضعنا أمام مساحات واسعة تستوعب التأويل

والإسقاط. أما الاستعانة بوجهة النظر بدلالتها الفكرية والفنية، ستمكننا من رواية الأصوات وستقدر خصوصية اللاتجانس التى تتمتع بها رواية الأصوات، والتى تتمايز بها عن غيرها من الروايات التقليدية الأخرى.

فى رواية (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحيرى) العودة إلى الوطن مع زوجته الفرنسية (سيمون)، وعندما وصل قابله المأمور والعمدة واحتفت بهما البلدة، ثم حركت الغيرة نساء القرية (زينب / نفيسة القابلة / أم أحمد) وقمن بختان (سيمون) عنوة فماتت غرقا فى دمائها.

إن اختصار المعطيات والأصوات كلها فى هذه الرواية فى معنى واحد فقط هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض لمعطيات هذه الرواية، وفيه ظلم شديد لـ (اللاتجانس) للأصوات فى هذه الرواية، لأن (سيمون) صوت تحركت حوله وجهات النظر (المأمور) صوت السلطة فى بعدها الإنسانى المثقف، و (أحمد) صوت للغيرة والحقد الدفين ، و(العمدة) ممثل للدهشة والإعجاب المنقطع النظير، و (زينب ونفيسة) صوتان لغيرة المرأة ... و (سيمون) نفسها صوت يعبر عن انفتاح الشهية والرغبة فى الاستطلاع .... بالإضافة إلى أصوات أخر ... فهل يمكن أن نتغافل معطيات هذه الأصوات لنكتفى فقط بفكرة لقاء الشرق بالغرب.. هل يمكن أن نتجاوز هذه الأصوات المتباينة لنجمعها قسرا تحت وجهة نظر أحادية ... ؟

إن المسلك النقدى الذى لايقدر (اللاتجانس) فى رواية الأصوات لابد أنه سيقع فى تجاوزات علمية فى تقييمه لمعطيات أى رواية أصوات. إن الأمر يختلف مع رواية الأصوات عنه مع الرواية التقليدية ، فمثلا

(عصفور من الشرق) للحكيم رواية تقليدية ، وفكرة لقاء الشرق بالغرب من خلال منظور ذاتى أمر واقعى وإقراره إقرار لكل المعطيات الفكرية فى هذه الرواية ، لأن الذى لم يستطع أن يظهره الحكيم فى هذا اللقاء الحضارى بينه وبين محبوبته (فتاة شباك المسرح) استطاع أن يستكمله بشكل مباشر فى حواره مع صديقه الروسى المغرم بالشرق .

إن الأمر هنا يختلف، فليست هنا أصوات ، وليست هنا رؤى متباينة، وإنما رؤية واحدة تتحرك نحوها الأحداث الروائية ، وهو الأمر نفسه فى رواية (أديب) لطه حسين، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، و(الحى اللاتينى) لسهيل أدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. كلها روايات تناولت موضوع الشرق والغرب بوجهة نظر أحادية تبرز التباين بين حضارتين (الشرقية بدفئها وأبخرتها ورومانسيتها، والغربية بماديتها وصلابتها وبرودتها.) أما رواية سليمان فياض (أصوات) فالأمر جد مختلف، لتمتع الأصوات الروائية بوجهات نظر متباينة ، فالعمدة يختلف عن أحمد ، وحامد البحيرى يختلف عن سيمون، وسيمون تختلف عن زينب... ومن هذا التباين ولدت رواية أصوات تعبر عن وجهات نظر متباينة.

وسمة (اللاتجانس) التى تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية يمكن أن نستشهد عليها فى موضوع آخر، كموضوع الصراع الطبقى بين الإقطاع والفلاحين ، وقد وجدنا هذه المواجهة فى بناءات تقليدية لروايات نحو (الأرض) للشرقاوى و (رد قلبى) للسباعى و (ما وراء النهر) لطه حسين .. فهذه الروايات جمعت الصراع الطبقى بين الإقطاع والفلاحين إلا أن هذا الصراع بأصواته قد سعى به المؤلف لغاية أحادية

ولـــدت فكرة واحدة بعينها، وذابت الشخوص كلها فى أحد مضمارين (الإقطـــاع) أو (الفلاحـــين).. تماما كالصراع الكراسى بين الخير والشر .... أما رواية القعيد (الحرب فى بر مصر) فهى رواية أصوات اعتمدت على المواجهة بين الفلاحين والإقطاع، ولكنها عرضت القضية من خلال أصـــوات متبايـــنة الـــرؤى وكـــل صـــوت يتمتع بمساحة من الحرية والاســـتقلالية، ولا ينضم لأحد الفريقين (إقطاع / فلاحون) كما فى بناء الـــرواية التقلـــيدية. لأن الإقـــرار بالوعى الغيرى حقيقة بنائية لا يمكن تجاهـــلها فى هذه الرواية. فالحدث واحد وهو: أن (مصرى يؤدى الخدمة العسكرة بدلا من ابن العمدة المدلل) ثم يعرض الحدث من وجهات نظر مخـــتلفة، فالعمدة يحكى ويقص وينتصر لطبقته ، والخفير والد (مصرى) يحكى وينتصر لطبقته المظلومة ، والمتعهد يحكى وينتصر لذاته ولنموذجه المزيف للحقائق، وصديق (مصرى) الجندى يحكى من وجهة نظره... إن تجـــاهل الإمكانـــات الفكـــرية التى تعبر عنها هذه الأصوات، ومحاولة اختصارها فى رؤية أحادية تمثل مواجهة طبقية أمر فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لـــ اللاتجانس الذى تتمتع به رواية الأصوات.

ومن أجل هذا قيل إن رواية الأصوات تختلف فى بنائها وتذوقها عن الرواية التقليدية لأنها تخالف علم الجمال الاستاتيكى الذى يؤكد على جمالية التجانس، أمـــا رواية الأصوات فهى تحرص علـــى (اللاتجانس) النابع من حقيقة واقعية ... وكأنها تحتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنسانى للتوفيق أو التلفيق، وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت، دونما محاولات من المؤلف لتوجيـــه الصـــوت (الأصوات) نحو

غايـــة فكـــرية أحاديـــة، وهـــى مـــيزة لـــرواية الأصوات وقدرة فنية لكاتـــب روايـــة الأصـــوات، عـــلى الناقد أن يقدرها ويبرزها ويحافظ عليها.

اللاتجـــانس مـــن أساسيات إنجاح رواية الأصوات ، وكلما كانت الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهـــار مساحة الحرية التى يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره ، ونلاحظ هذا الأمر فى روايات الأصوات الناجحة، مثل رباعية فتحى غانم (الرجل الـــذى فقـــد ظله)، حيث أقام بناءه الروائى على أصوات غير متجانسة فكـــريا وطبقيا، (خادمة / ممثلة / رئيس تحرير / ....) وفى (ميرامار) لنجيـــب محفـــوظ اعتمد على (إقطاعى جاهل / مذيع معارض للثورة / خادمة ...) .

وكلما اقتربت الأصوات من التجانس كلما قلت فاعلية الأصوات ، ويؤثـــر هذا على المستوى الفنى للرواية ، ونلاحظ هذا فى رواية (عبده جبير) – مثلا – إذ جعل أكثر أصواته عبارة عن مجموعة من الأخوة لهم نشـــأة واحدة وأسرة واحدة ، وأصبح اللاتجانس بينهم يكاد ينحسر فى طموحـــاتهم المخـــتلفة . والأمـــر نفسه تلاحظه أيضا فى رواية (إبراهيم عبدالمجـــيد) (المســـافات)، فســـكان المنطقة يتشابهون فى الفقر والجهل والجنس وتعلقهم جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة).. وقد أثر هـــذا على البناء الفنى للرواية كرواية أصوات كان ينبغى أن تعتمد على (اللاتجانس) بشكل أساسى

مع الرواية التقليدية كنا نمتدح قدرة الروائى على إيجاد كيان روائى متجانس يذيب التنافر والاختلاف بفعل رؤية أحادية ... لكننا فى رواية

الأصوات لانبحث عن هذا التجانس ، وإذا وجد فهو سيؤثر سلبيا على بـــناء وتكنيك رواية الأصوات . ومن ثم فلن نبحث عن الحسم الكلى، حتى لا نجهض قدرات التمايز والاختلاف واللاتجانس للتعددية الصوتية .

لقــد جاءت رواية الأصوات - إذن - لتحطيم التفكير الاستاتيكى والرؤية الموحدة التى تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التى خطط لها سلفا . أما فى رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة، الأمر الذى يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعــدد وجهــات النظر، والتى جاءت فى رواية الأصوات وكأنها صدى لنسبية (اينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمرا مألوفا .

ب - الحـــوار والمنولوج:

الحقــيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية فى رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة ، والحقيقة الواقعية بخاصة التى تحتفظ للواقع بقوامة المــلىء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية ...، ولم يكــن غريــبا أن يســمى (سقراط) نفسه بــ (القابلة)، لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة.

والتكنيك الفنى لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائى ليس بطلا بتعبير الكلاسيين ، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه ، فهو جزء من كـــل ينــتمى إليه ، يتفاعل معه، ومن ثم يتحاور معه ، فالحوار أساس فى الأصــوات، وبدونه تتيبس وتجمد أو تنغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانســيين أو بطريقة تيار الوعى... لكن الصوت واستخدامه لــــ (الأنــا) الســردية لايعــنى الانغــلاق على الذات، وإنما يعنى الانعتاق

ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخرين ، والروائى فى رواية الأصوات لايحفل بتصوير تفصيل الممارسات الحياتية للصوت لأنه يركز ويهتم بردود أفعاله ، لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة لدرجة وعى الصوت بذاته وبالآخر، ومن ثم فنحن النقاد – بالتبعية – علينا ألا نحفل بالبحث عن ملامح الواقع فى حركية الصوت، قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحركة لرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر، أو كما قال (ديستوفسكى): "إننى أبحث عن الإنسان داخل الإنسان.."

ووعى الصوت بذاته وبالآخر كاف للانعتاق من دائرة الأنا. وكاف لتفتيق شرنقة المنولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار. والصوت الروائى كنموذج اجتماعى ليس جديدا ، وإنما الجديد هنا هو البحث عن الإنسان داخل الإنسان .. فالصوت هنا حر ودائم الحركة والحوار، وليس مجرد نموذج اجتماعى مقتطع من واقعه لإتمام رؤية أحادية، كما نجد فى الرواية التقليدية، ومع رواية الأصوات " لايجوز تحويل الإنسان الحى إلى موضوع أبكم ، لإدراك غيابى يجرى تنفيذه[1]"

ولاكتشاف وعى الصوت بذاته وبالأخر كان لابد من التغلغل الحوارى؛ لأن ممارسة الصوت للوعى الحوارى هو الذى سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر... ومنهما معا نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصا من صوت متحرك لا من نموذج جامد .

وفى رواية الأصوات تدور الأحداث حول طرائق الكشف عن الشخصية داخل الحياة نفسها، وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التى سترتفع بدورها فوق تقليدية التناول الروائى الذى كان يعنى – بالدرجة

---

[1] قضايا الفن الإبداعى عند ديستويفسكى/٨٣.

الأولى - بالتصوير والتجسيد...، ولذلك كان الطابع الحوارى الدراماتيكى هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها ... ثم إن تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ المختلفة اتجاهاتها ستكون هى المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت الروائى لاتتحدد من خلال موقف حوارى منغلق.. وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله.. وبالتعامل مع الآخرين .

ومثالنا هنا من رواية (الكهف السحرى) لطه وادى، حيث إن شخصية (إبراهيم) كصوت قد وصلت بالتعاقب التراكمى للأحداث السيئة (القبض عليه / دخول السجن / موت الأم / فشله فى حبه الجامعى / ......) إلى درجة من المنولوجية الطاغية التى هيأتها له الأحداث ، إلا أن صوت (إبراهيم) لم ينغلق على ذاته وإنما كان يعمل من أجل الآخرين ... ثم بالحوار اقتحمت (كريمة) عالمه وغيرت بالحوار والحب طبيعة التساؤل داخله ... فبدأ يعيد التفكير فى نفسه وتوج ذلك بزواجه من محاورته (كريمة) .

والحوار فى رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلك فالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائى ، وإنما أصبح الحوار غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية ، ثم إن الحوار يعزز الترهين السردى ، والترهين السردى هو المغذى لفاعلية الأحداث الروائية - فى رواية الأصوات - وحركيتها، بدلا من الانغلاق الاستلابى للمنولوج ، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمى

الأحادى .

إذن فرواية الأصوات وماتمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات، تمثل جهدا جماعيا تجاه موقف محدد، أمكن الاسترشاد به حواريا بين الأصوات الروائية، وفى ضوء العلاقات الحوارية نقبل من الحداثيين مفهوم (الكلمة المزدوجه الصوت) التى تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهى رؤية نقدية تمثل (مابعد علم اللغة)[1].

وبقى أن نوضح أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لايعنى الانغلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى ، لأن الاستقلال الصوتى هنا استقلال نسبى يختلف عن (الاتجاه النسبى فى المعرفة Relativity)، ويضرب لنا (باختين) مثلا موضحا برواية (تولستوى) المعنونة بـ (ثلاث ميتات) فرصد لـ (موت لسيدة نبيلة / موت لحوذى / موت لشجرة) فمثل هذا التناول لا يدخل تحت (رواية الأصوات) على الرغم من تباين الميتات، لأن المؤلف هنا امتلك ناصية الأمور (عارف بكل شىء) فتمكن من الوصف والمقابلة والمقارنة ليفسر بعضها بعضا .. فالمؤلف هنا يساوى المنظور الجامع لهذا الاستقلال النسبى، فأوجد وحدة عضوية لمتفرقات ثلاثة . مثل هذه الرواية لا تعد رواية أصوات، أولا لوجود المؤلف (العارف بكل شىء)، وثانيا لاختفاء الحوار والفاعلية بين أصحاب الميتات المختلفة .. ومن ثم فغياب الرابطة الحوارية أبعد هذه الرواية عن الأصوات ... ونصل إذن إلى أن اللاتجانس بين الأصوات لا يعنى العزلة التى لا تقيم حوارا لأن اللاتجانس هو المولد للحوار والمسبب له، ولأن الحوار هو

---

[1] سيأتى تفصيل فى جزئية اللغة وخصوصية استخدامها فى رواية الأصوات.

الأســاس فى بناء الأصوات ، وهو الذى يدلنا على كيفية استخلاص وجهــة الــنظر ، والحوار فى رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير، منذ اختــيار المؤلــف لأصواته المتباينة، فهذه الأصوات المختلفة بوجهات نظرها تمثل حوارا كبيرا، ينقلنا بدوره إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات فى الرواية .

وكانــت هــذه القيمة الكبيرة والمساحة الفعالة للحوار فى رواية الأصــوات سببا فى اعتقاد بعض النقاد بسبق الحوار السقراطى وحوار مســرحيات الأسرار.. وغيرها، إلا أن (ديستوفسكى) قد أوجد هذه الحــوارات كمتطلــبات أساســية لرواية الأصوات، وهذا أمر أبعد حوارات الأصوات عن ما يشبهها من الحوارات التراثية السابقة.عليها وقــد وضــح (باختين) ذلك بقوله: "... يعتبر ديستوفيسكى مؤسس تعدديــة الأصوات الحقيقية التى لم تكن موجودة، وماكان بإمكانها أن توجــد لا فى (الحوار السقراطى) ولا فى (الهجائية المينيبية)... ولاعند شكسبير أو سرفانتيس .... لكن تعددية الأصوات قد جرى التحضير لهــا بصــورة جوهرية فى هذا الخط من تطور الأدب الأوربى، إن هذه التقالــيد كــلها ابــتداء من الحوار السقراطى ... كانت قد انبعثت وتجــددت عنــد ديستوفيسكى فــى شكــل جديد وأصيل خاص بالرواية المتعددة الأصوات[1].

أمــا الــبعد الســيكولوجى فى الحوار الداخلى فهو محجم فى رواية الأصــوات، لأن البعد السيكولوجى فى رواية الأصوات ليس ذاتيا بحتا كما وجدناه عند الرومانسيين ، ولامتوغلا فى اللاوعى كما وجدناه عند

---

[1] قضايا الفن الإبداعى عند ديستويفسكى/٢٦٢.

(جويس وفرجينيا وولف)، وإنما يأتى البعد السيكولوجى فى الحوار الداخلى بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل فى الجوهر الموضوعى للجماعة البشرية بتناقضاتها .

إن الوعى الذاتى للصوت الروائى يأتى مشبعا برغبة حوارية طاغية ، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه لايلتف حول ذاته ، وإنما يلتف نحو الخارج، ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر والمواقف الأخرى فى مسارها الاجتماعى الخارجى التى تزكى عنده القدرة الحوارية . ونلاحظ هذا فى أكثر روايات الأصوات العربية، ولاسيما عند فتحى غانم . فرئيس التحرير (ناجى) دائم الاستحضار لزوجته ولـ (يوسف) الذى انتزع منه رئاسة التحرير ليحاورهما حوارا داخليا، وظل على ذلك حتى أصبحت ممارساته الواقعية مجرد امتداد لتفكيره الحوارى الداخلى، وينكشف الموقف أكثر فى لحظات ما قبل الموت، عندما جمع زوجته و(يوسف) على مائدة واحدة ليحيى صورة قائمة فى داخله قبل أن يعالج سكرات الموت يومئذ، وهنا نشعر أن الحوار الخارجى جاء امتدادا طبيعيا للحوار الداخلى والعكس صحيح ، فارتباط الصوت بالخارج هو المولد الأساسى للحوار الخارجى والداخلى، وهذه ميزة تكاد تنفرد بها رواية الأصوات.

فى الحوار الداخلى يقيم الصوت حوارا مع الغير ، لكن الصوت لايمتص رحيق الآخر ولايندمج معه ، وإنما يستحضره ليحاوره ، ليقاومه، وليستقل برأيه، ونجد ذلك فى (الأخوة كرامازوف) .. وفى (تحريك القلب) ، وفى (الكهف السحرى) فـ (إبراهيم) لاينغلق على ذاته ، وإنما فى منولوجه القصير نجده مستحضرا للآخر ،

يحـــاوره ويناقشه .. فكان مع الآخرين ولم ينعزل عنهم ، وظلت حركية المنولوج تكاد لاتجاوز الوعى . والمنولوج فى رواية الأصوات يقدم كجزء مـــن الوعى العام ، ولايقدمه الروائى كغاية أو لتعميق البعد الذاتى حتى لايـــتغلغل فى اللاوعـــى وينعزل عن الوعى العام الذى يمثل كلا للجزء الصوتى هنا .

وفى روايـــة (ميرامار) نجد (منصور باهى) ينغلق على ذاته، لا لهموم ذاتـــية وذكـــريات، ولكن لأنه مشارك فى حوار البنسيون ورواده عن الثورة بطريقته الخاصة، فهو فى موقف يعادى الثورة ... ثم ينفعل بخادمة البنســـيون عـــندما يعرف بخدعتها فيقف بجوارها ، بل ويعرض عليها الزواج فترفض لأنها لاتريد إشفاقا من أحد .

ولـــو زاد حد المنولوج وتوظيفه فإن رواية الأصوات ستتأثر سلبيا، ولأنـــه مـــن المعروف أن الروائى المعنى بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال موضوعية على شخوصه، لاسيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته وغايـــته الروائية ، وهذا لايصلح فى رواية الأصوات، ثم إن زيادة الحد المنولوجى ربما تتسبب فى تقليص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمق فى بناء رأسي ينغلق دون الأصوات لا فى بناء أفقى يتسع للأصوات .

وتتيمز رواية الأصوات بعدم وجود بطولة فردية، والإقرار بمفهوم الـــبطولة الجماعـــية للأصـــوات الروائية يساعد على تقليص مساحة المـــنولوج فى رواية الأصوات، ثم إن موضوع رواية الأصوات غالبا ما يتصـــل بواقـــع متحرك متغير، حتى لو كانت الأصوات متحلقة حول فكـــرة بعينها، فإن وجهات نظر الأصوات تمارس ردود أفعال خارجية

ولـيس مجـرد انفعالات داخلية بعمـق منولوجـى، لأن الفكرة بإشـكاليتها سـتطرح مجموعة من الأشكـال الإدراكية حول قيمتها المضـمونية، وتحلـق الأصوات حولها بردود أفعالهم بمثابة إعادة توزيع النـبرات المنولوجـية، وهنا يحتكر الصوت الروائى بذاته المستويين: المنولوجى والإخبارى "وكان (ديستوفيسكى) لا يعرف الكلمة الغيابية الـتى بإمكانها أن تبنى صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعى، دون أن تـتدخل فى حـواره الداخلى[1] ومن ثم فوجهة النظر الجزئية للصوت لاتـتحدد من خلال المنولوج ، وإنما تتحدد من خلال الانفعال بالقوى الإدراكـية، وبحجم التعامل مع الآخرين ، ولأن الحوار الداخلى يحقق أحـد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه، وهذه مهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين ، وهذا يتأتى عبر الممارسات الحياتية للقوى الإدراكية وردود الأفعال نحوها .

"إن الأرضية التى يوفرها الاتجاه المنولوجى الفلسفى لاتكفى لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعى المختلفة[2]" وهنا يتعذر إقامة حوار بين الصوت والآخر .. ولذلك نلاحظ أن زيادة المنولوج ستؤدى إلى نـتائج سلبية ، ولأن مجال بحث وعناية روائى الأصوات ليست فى الفكـرة المجـردة وصـداها على صوت واحد ، وإنما فى صداها على الأصوات، ومن ثم فالمؤلف يتحرك بفكرته تحركا عرضيا خارجيا لرصد ردود الأفعـال الخارجية، والتى تمثل البناء الأساسى لوجهة النظر التى تكتمل مع البعد الآخر المحدود للمنولوج.

---

[1] قضايا الفن الإبداعى/٣٦٤.
[2] السابق/ ١١٥.

إذن فـــدور المـــنولوج هو نفسه الدور الذى يكتشف فيه الصوت ذاتـــه، وهـــو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت ، وبهـــذا الـــدور يتحدد حجم المنولوج ودوره فى رواية الأصوات. أما الدور الأكبر فهو اكتشاف الصوت لمن حوله، وذلك بالممارسة وردود الفعل الذى يجسد الوعى الإنسانى للصـــوت، وتجسيـــم الوعـــى الإنســـانـــى والمجـــال الفكرى المتبايـــن للأصوات أمر يستعصى على المنولوج القيام به ، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجى .

وإذا كانت رواية الأصوات تسعى إلى مسرحة الأحداث، بدءا من الحـــوار الكبير بين الأصوات[1]، وهو حوار يفرض نفسه مسبقا بحجم التـــباين المقصـــود بين الأصوات الروائية ، ثم بتوزيع الأضواء لرصد ردود الأفعال ، فإن الأمر الطبيعى هنا أن يقل حجم المنولوج ، لأنه لن يـــتمكن مـــن رصد المواجهات المفترضة لوجهات النظر المتباينة داخل البـــناء الروائى . وإذا كانت الحاجة إلى المنولوج قليلة فإن الحاجة إلى الحـــوار الخـــارجى أساســـية فى رواية الأصوات، لاسيما وأن رواية الأصـــوات تحـــرص على (الترهين السردى) المعزز للوعى الحوارى. والوعـــى الحوارى بدوره يعكس بعض سمات تكسب رواية الأصوات أهمية، منها أن المواقف الحوارية تؤكد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكرى لرد الفعل وتشعل مشاعر الترهين والآنية الحوارية، فضلا عن أن الصوت الذى يعمد إلى (الأنا) وإلى الحوار وسيلة يدل على انفعال وعـــدم استقرار وتجدد لأحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطور الأحداث الروائية .

---

[1] المؤلف هو الذى يقود التماس الحوارى الكبير بين الأصوات.

وقــد تشـــترك بعض الأجناس الأدبية المستخدمة للحوار فى هذه الميزات، لكن عندما تأتى الحوارات عبر الـ (أنا) للصوت فلها دلالة خاصة مميزة لرواية الأصوات ، ولأنها تدل على القدرة الغيرية للمؤلف بشـــكل مركـــب إذ أنه يتجاوز ذاته إلى الصوت ويمنحه حرية ... ثم يـــتجاوز الصوت ذاته لاكتشاف الآخر وهذه قدرة فنية خاصة لكاتب (رواية الأصوات) .

جـ - التعددية اللغويـــة#:

إذا كانـــت اللغـــة الشـــعرية مشدودة لنحو مركزية مبدعها فتظهر بمســـتوى أحادى ، فإن اللغة الروائية، بصفة عامة، والأصوات بصفة خاصـــة تتحرك تحركا عكسيا ، فلا تتجه لنحو المركزية ، وإنما ترغب فى التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنويعاتها ، وتعبر عن مستويات الأصوات (بكل فئاتها) ومن ثم فقوة اللغة الروائية تكمن فى تجاوزها للقيد المعجمى المحدود وفى ارتباطها بالواقع التاريخى والأيديولوجى .

ولـمـــا كانت اللغة الروائية تجسيدا لا يجادل، لأن الصياغة واحدة للمعنى... فرصدت اللغة للرواية نشاطها الإبداعى.. ولما تفككت قيود الســـلطة الكنسية فى أوربا وقيود الطبقة الأرستقراطية، انفتحت اللغة

اللغة عنوان مطاط، وبداية فإننا نستبعد ما يخص علم اللغة، ثم ما يخص التوجهات النقدية المتصلة باللغة كالأسلوبية والبنائية، ونقتصر فى تناولنا هنا على مفهوم اللغة الروائية ككيان ملموس وحى فى التصوير والحوار واللزمات التعبيرية، وإن كنا لا نخوض فى فرعيات علم اللغة، إلا أننا لابد من أن نستفيد منه، على الرغم من أننا نقصد اللغة الروائية التى تولدها الحوارات، وتوجد بها الكلمة المزدوجة الصوت، وهى كلمة خارج نطاق علم اللغة.

الروائـــية على مستويات الوعى المختلفة للطبقة البرجوازية، وساعدت اللغة الروائية المتنوعة على ازدهار الرواية ، ومن ثم كان التعدد اللغوى داخـــل الرواية مكسبا فنيا لم تتنازل عنه الرواية إلا فى فترة محددة مع (رواية السفسطائيين)[1]، ثم عادت بفعل الواقعية ومع رواية الأصوات التى تشحذ إدراكنا للفروق الاجتماعية اللسانية بشكل توثيقى ، لأن دور الروائى ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية ، وإنمـــا العمـــل على عدم انتهاك إرادهّا الواقعية والفنية ، لأن تجسيد الفـــروق اللغويـــة والصياغية للأصوات هى رغبة فى إبراز خصوصية الفـــروق الاجتماعية والثقافية ، ومن ثم فالتعدد اللغوى مساعد على الإقـــناع بـــأحداث روايـــة الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس).

والكلمة فى رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة :

- النمط الأول : كلمة المؤلف .
- النمط الثانى : كلمة الرواى .
- النمط الثالث : الحوار الخارجى والداخلى (الصوت)

ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفى النمط الأول أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات ، وهو الذى يفرض الـــتعدد اللغـــوى هنا تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات ، ومساحة الحـــرية الكـــبيرة الممنوحة للأصوات لابد أن يتبعها تقلص فى مساحة

---

[1] روايـــة السفسطائيين كانت تعتمد على الأسلوب المتولوجى الخالص (تجريد مؤمثل) وهى رواية أثـــرت عـــلى الأوروبيين فى فترة محدودة حتى بداية القرن التاسع عشر، والتعدد اللغوى خارج نطاق هذه الرواية.

ظهور النمطين الأول والثانى بالتبعية ، وهذا هو الوضع الطبيعى لرواية الأصوات ، لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعى مع اللاتجانس للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

والوضع مع الرواية التقليدية مختلف ، لأنها تكاد تظهر بمستوى لغوى واحد، تحت تأثير سيطرة الروائى العارف بكل شيء، أو الراوى العارف بكل شيء عندما يصبح هو مانح الرواية ... ومهما كانت التناقضات فالعمل الروائي يضاء بخطاب واحد ... تماما كما يسعى الروائى لإذابة التناقضات للوصول إلى فكرة واحدة هي وجهة نظره هو فقط . وهو أمر يختلف مع رواية الأصوات، ومن هنا نستطيع القول بأنه كلما زادت سطوة الراوى / الروائى كلما انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وغابت معها التعددية اللغوية.. وكلما قلت سطوة الروائى / الراوى كلما زادت حدة الوعى الاجتماعي وبرزت التعددية لبروز النمط الثالث (الأصوات والحوار ...) ثم إن الحوار نفسه – كجزء أساسى فى رواية الأصوات – قد يفقد الكثير من مميزاته التأثيرية بدون وجود إخصاب للاختلافات الفردية وإذكاء للتعددية اللغوية، لأن التناغمات المتمايزة هي المبرزة لتباين الأصوات الروائية المتحاورة... ومن المفترض أن الروائي يحرص على التعددية الصوتية سعيا لتعميق العمل الروائى ولزيادة قناعتنا به عن طريق فن الأسلبة، وهو فن مهم فى رواية الأصوات بخاصة، لأنه يبرز (اللاتجانس) بمستوياته المختلفة ويجسده فى وعى المتلقي. والأسلبة عمل قصدى يسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية المحددة لاحتضان معانى المتكلمين

داخـــل الـــرواية ، ولتجسيد الحوار الخارجى والداخلى للكملة ذات الملفوظ المتحرك المتحول الحى - كما يقول باختين، ومن المفترض أن تنطق الشخصية بما يعبر عن انتمائها الطبقى ومستواها الثقافى وهنا تبرز القـــدرة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات .

وهـــذه القـــدرة الغيرية تأتى عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجاوز الراوى وإعطاء المساحة والساحة كاملة للنمط الثالث، عندئذ لابد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصدى للصوغ الروائى والحوارى بين الأصوات .

إلا أن روايـــة الأصوات العربية فى مصر لم تحقق هذه الغاية الفنية القصـــدية. فكانـــت قليلة هى الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية الموازيـــة للتعددية الصوتية بتناقضاتها ... ، وكثيرة هى الروايات التى خلـــت من التعددية اللغوية ، واحتفظت للتعددية الصوتية بفروقها من خلال رصد الحدث ورد الفعل فقط .

مـــن بين الروايات التى حفلت بالتعددية اللغوية رواية خيرى شلبى (السنيورة) وقد اتخذت من الريف مكانا لها .

فى روايـــة (السنيورة) يعزز (خيرى شلبى) الفروق بين أصواته ببعد فـــنى آخر هو التعددية اللغوية التى زادت الأصوات استقلالا، وزادتنا بهـــا قـــناعة، لاســـيما فى تقمصه لأسلوب الطفل الذى يروى بدهشه وســـذاجة (الولـــد مختار) "رأى سراية الكردى مثل العروسة زينوها بســـعف النخيل والمناديل الحريرية.. بين السراية والبيوت جرن كبير امـــتلأ بالـــرجال أغلـــبهم فى عمر خالى معاطى.. لابد أن ابن الملك

ســيتزوج الليلة – قلت هذا فضحك الذين حولى"[1] وعندما يصف السـنيوة يقـول : "السنيورة .. كانت واقفة فى شباك السراية تستند بكوعها على حافة الشباك . والأساور الذهب تلمع فى يدها وصدرها عـريض ومنـتفخ .... وذقنها مثل رأس الجوافاية الحلوة ، أما شعرها فيـنطرح عـلى كتفـيها مثل حزم البرسيم ... وأقسمت أنها زوجة الملك..."[2].

وعـندما يسمعنا (خيرى شلبى) صوت (سيدنا) فيدعمه بأسلوب يـتوافق مع مهمته كرجل دين فى قرية ، فيمهر حديثه بلزمات تعبيرية تعكس توجهه الدينى المتواضع ... قال سيدنا للعريف : "وحق جلال الله إنك عريف على قد حاله... تريد أن تعرف لماذا طلبنى العمدة ليلة أمـس ؟ الواجب يمنعنى من أن أقول لك. لكنى سأقول لسبب واحد فقـط، وهو أن تعرف أن الناس مقامات فى هذا البلد . وحدالله. تريد أن تسـمع مـنى الحكايـة؟ صلى على النبى، ثم زده صلاة ... دفعنى مقصوف الرقبة الذى اسمه شيخ الخفراء أمام العمدة .... أقصد قال لى اتفضل ياسيدنا..."[3].

أمـا روايـة (الزينى بركات) فقد حفلت بتميز لغوى آخر تجاوز لـزمات الأصوات ، لأن الأصوات لم تحك عن نفسها بشكل مباشر، ومـن ثم استثمـر الروائـى اللزمـات التعبيريـة التوثيقيـة لينقلنا إلى ذاك العصـر، فاستثمر الوصف ... والنداءات والرسائل والألقاب وأسماء الوظائف ... فكثرت ألفاظ ولزمات ذلك العصر نحو (التجريس

---

[1] السنيورة /٢٦.
[2] السنيور / ٢٨.
[3] السنيورة /٦٦.

/ البصاصون / مشمقدار السلطان / ناظر الحسبة / الشهاب - الزينى ... / ....) وهذه الوسائل التوثيقية اللغوية قد عمقت التبئير الذرائعى وأوجـــدت الـــتماهى الفـــنى بين النص كغاية وأدائه كوسيلة مجسدة للأحـــداث ، فضلا عن قدرة الروائى على وصف مظاهر الممارسات الحياتـــية بأماكـــنها فى ذلك العصر كوصفه لرواق الأزهر / ووسائل السفر / ووصف السجون والتعذيب / والأزياء والعمامات .... .

لكن منطوق الأصوات من خلال الروائى لم يحفل بمفارقات أسلوبية أولا لـــتمكن الـــرواى وسيطرته وآخرا لتقارب المستوى الثقافى بين الأصـــوات الروائية، ومن ثم كانت التعددية اللغوية هنا خارج منطوق الأصوات .. وسكنت الوسائل التصويرية المحيطة بالأصوات الروائية .

أمـــا الروايات التى لم تحفل بالتعددية اللغوية ، واكتفت بالتعددية الصوتية فهى كثيرة فى رواياتنا التطبيقية فى هذا المجال ، ويعود السبب فى تصـــورى إلى وجـــود ثلاثة أوضاع من العرض قد تسببت فى غيبة التعددية اللغوية .

الوضـــعية الأولى تتمثل فى بروز الراوى أو الروائى المسيطر سيطرة كاملة، حتى أن الأصوات قدمت بـــ (هو)، ومن ثم وجد هذا الراوى مـــبررا ليصـــيغ صوغه بأسلوبه هو دون الصوت الروائى ، ومن هذه الروايات نؤمثل برواية (المسافات) لإبراهيم عبد المجيد، فهو يحدثنا عن الأصوات ويجعل أصواته بضمير الغائب غالبا، ومن ثم لم يعط الصوت فرصـــة التعـــبير المباشـــر عن نفسه وكان من الطبيعى أن تترجم هذه الســـيطرة إلى توحـــد الصياغة اللغوية بحيث لانستطيع أن نجد فروقا جوهرية بين صوت وآخر (سعاد / ليلى / على / جابر / أم جابر...).

وإن كنا نجد عذرا لأصوات (المسافات) يتمثل فى تقارب المستوى الاجتماعى والثقافى ، فإننا لانجد هذا العذر فى رواية القعيد (يحدث فى مصـــر الآن) ، لأن شخوصـــه متباينة أشد التباين، فنحن مع الفلاح الأجـــير الفقـــير الجاهل (الدبيش عرايس) وأمام صوت الإقطاعى ، وصــــوت لطبيب وآخر لضابط وتومرجى ... وجاء الأسلوب بصوغ واحد متجاهلا بذلك تلك الفروق الاجتماعية والوظيفية والثقافية بين الأصـــوات ، وهـــو توحد سلبى هنا فى رواية الأصوات ، لأنه يهدم اللاتجانس الذى يبرز وجهة النظر والذى يبرر تكنيك رؤية الأصوات وصوغها على هذا النحو الترهينى .

فى رواية (يحدث فى مصر الآن) عمد مؤلفها القعيد إلى شكل تصور أنه يفتق به شرنقة الصوغ والشكل التقليدى، إلا أنه كراو شاهد على الأحـــداث فرض صوغا أسلوبيا واحدا، لم يميز بين الضابط والطبيب والفلاح الجاهل، وحتى (الدبيش عرايس) لم يأت بلزمات تعبيرية تمهر انتماءه الطبقى، وأصبحت المسميات الوظيفية وردود الأفعال فقط هى المشيرة على اللاتجانس على مستوى العقل ورد الفعل للأصوات، بينما غـــاب الدعم الصياغى للتعدد اللغوى، على الرغم من احتفال الرواية بالترهين السردى المعزز للوعى الحوارى، إلا أن الكاتب لم يستثمره .

والوضـــعية الثانية التى تبرز أسباب اختفاء الأسلبة والتعدد اللغوى فى بعض روايات الأصوات العربية فى مصر وجود تقارب ثقافى وطبقى بين الأصوات مما ساعد على إسقاط التعدد اللغوى بالتبعية ، وتلاحظ ذلـــك فى أصـــوات روايات نحو (تحريك القلب لعبده جبير / ميرامار لنجيب محفوظ / الكهف السحرى لطه وادى).

وفى روايــة (الكهف السحرى) تحتكر شخصية (إبراهيم وكريمة) الأحــداث الروائــية ، واســتأثرا بأكبر قدر من الحوارات ... وكان تقارب الصوغ الأسلوبى مع كل صوت ومع حوارالهما مبررا بتقارب المســتوى الــثقافى والبيئى، فكلاهما عمل مدرسا للغة الإنجليزية ... وانحســرت الفــروق إلـــى حــدود ضــيقة كان يمكـــن إبرازها كاللــزمــات التعــبيرية - مثلا - ولكننــا لــم نقع حتى على هذه اللزمات، وصبغ الروائى المسيطر الأصوات بأسلوبه، فذابت التعددية اللغوية، وأثر ذلك فى حجم التباين المفترض فى التعددية الصوتية.

وتــأتى (ميرامار) لنجيب محفوظ كنموذج ثالث لسيطرة الراوى، وإذا بصــوت (عامــر وجــدى) يقفز ليتصدر الرواية وينهيها ويقوم باســتعراض الــنــزلاء (الأصوات) فى بنسيون (ميرامار)، فقام بمهمة الراوى ... وحاور شخوصه ... ولكنه لم يعط كل شخص حرية التعبير اللغــوى ليعــبر عن نفسه. وعلى الرغم من وجود تقارب فى المستوى الــثقافى بــين (عامر وجدى / طلبة مرزوق / منصور باهى / سرحان الــبحيرى) إلا أن هــناك شخصية (زهرة) الخادمة الأمية، ثم شخصية (حســنى علام) الإقطاعى الجاهل ... ولكننا لم نقع على تعددية لغوية تــبرز هذه الفروق القائمة بين بعض أصوات الرواية، ولم نجد إلا لزمة واحــدة كــان يكررها (حسنى علام) وهى (مزكيكو) ليدل بها على الانطــلاق والاســتهتار والاندفــاع... وتــأتى (زهرة) بحوارالها مع الأصــوات لتطمس ملامح التميز، ولا نشعر بها خادمة، لأنها تتحدث كالمــثقفين، وتذكرنا - على نحو ما - بآمنة طه حسين فى رواية (دعاء الكروان)، وكانت خادمة تتحدث بأسلوب الفلاسفة .

أمــا الوضــعية الأخيرة، فإن ملامح التميز فى الصوغ اللغوى قد اختفــت بســبب ســيرة الروائى نفسه، ونمثل هنا برواية فتحى غانم (الــرجل الذى فقد ظله) حيث قدم أربع شخصيات بأصوات متمايزة ومخــتلفة، مــا بين خادمة وممثلة ورئيس تحرير... لكننا لا نظفر على مســتوى الأسلوب بفروق بين هذه الأصوات على الرغم من الفروق الثقافية الكبيرة، إلا أن المؤلف فرض سيطرته الأسلوبية الأحادية على أصواته الروائية. وأعتقد أن هذه سلبية، لاسيما مع رواية أصوات، لأن وجود شكل فنى واحد لجنس أدبى هو نشاز واضح بين الفن والحياة... وفى الــرواية يصــبح هذا النشاز هو الشكل ذاته، لأن شكل الرواية وأسلوبها ينبغى أن ينفتح بتعددية تناسب الأنماط الاجتماعيــة بكــل طــبقاتهــا، والأســلبــة بالتعــدد اللغــوى فرصــة فرضتها طبيعة اللاتجــانس فى روايــة الأصوات، وينبغى أن تغتنم لنرتفع بالرواية إلى مســتوى التعبير الحى المعبر عن الواقع بكل تناقضاته، وحتى لا نغرق الأســلوب الــروائى فى أحادية الخصائص الفردية وهو أمر يتنافى مع طبــيعة روايــة الأصوات، التى تعتمد على التباين واللاتجانس بشكل أساســى يــبرر وجودها وتميزها – علينا الموازنة بين الفروق الصياغية والملفوظــات الاتصالية والحوارية من ناحية، وبين الفروق والأصوات من ناحية أخرى .

وكــان ديستوفسكى نفسه متهما بتوحد الصوغ اللغوى الأحادى فى قصصــه الأولى الــتى أحكم فيها قبضته على قصته، إلا أن رواياته الأخيرة التى أعلنت تكنيك الأصوات قد عالجت هذا الصوغ الموحد، وعمدت إلى التنوع اللغوى عندما عمد إلى إمرار التيمة أو الفكرة على

الأصوات المختلفة... وجاء كل صوت ليصبغها برؤيته وبأسلوبه، وهنا بدأت الأسلبة تحقيقا للغيرية التى تبرز التمايز بين الأصوات#.

ولكـــن ما أرغب التركيز عليه هنا يتجاوز (ديستوفسكى) ويتصل بشكل مباشر بالتكنيك العام لبناء رواية الأصوات وصوغها الأسلوبى. والســـؤال هـــنا: إذا كان التعدد الصياغى مهما لإبراز حجم التعدد الصـــوتى، ومـــن ثم تعـــدد وجهات النظر، فكيف يحقق الروائى هذا الأمر؟.

أعـــتقد أن تحقـــيق الـــتعددية اللغوية من الأمور الصعبة بالنسبة للـــروائى، لكنها قد تبدو سهلة لروائى يسلك طريق المحاكاة والتقليد، فهناك بعض الروائيين يلجأون إلى التقليد المباشر للصوت الروائى بحجم مايوازيـــه فى الواقـــع، لكن هذا التقليد يضعف الإحساس بالانفعال المقصود، ولن يزيد عن كونه حلية أسلوبية أو حيلة أسلوبية مؤقتة قلما تتمازج مع الفعل الإبداعى لعمق الصوت الروائى.

ومن ناحية أخرى فإن تنوع موقع الراوى / الروائى ليس هو المؤثر الأساســـى فى التـــنوع اللغـــوى للأصوات، لأن تحديد موقع الروائى والراوى ينتج عنه الشكل الفنى ... وقد نصبح أمام مستويات إنشائية متســـاوية ، وقلما نقع على تعدد غيرى للأصوات الروائية. وفى رواية فـــتحى غـــانم (الرجل الذى فقد ظله) نجد أنفسنا أمام وضع نموذجى لاخـــتفاء المؤلـــف / الـــراوى .. وقد ألقى (فتحى غانم) بكل حبائله الســـردية للصوت ... وعلى الرغم من تمكن الأصوات من حكيها أو

وقد أفاض (باختين) فى توضيح الخصوصية الفنية للغة الرواية عند (ديستويفسكى)، ولا نرغب فى التكرار.

سـردها إلا أننـا لا نجد تعددية لغوية تماثل التعددية الصوتية أو تماثل التـباين الصـوتى داخل الرواية.. لأن الرواية فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها عندما تنازل المؤلف عن الأسلبة القصدية ، مما أوجد مفارقة فنية حيث تحقق اللاتجانس بين الأصوات ثم تحقق تجانس بالصوغ اللغوى .

ولذلـك فإننى أعتقد أن التنوع اللغوى داخل رواية الأصوات لا يـأتى بالتقليد حتى لايكون باردا ، ولا يأتى من خلال موقع المؤلف / الـراوى .. وإنما يأتى من الارتباط بالشكل الشفوى ، لأن تمثل الأداء الشـفوى للصـوت وحواراته المتخيلة سينتج قصدية ممزوجة بعفوية طبيعـية، فتمثـيل وتمـثل الشكل الشفوى المستبت فى مدى تخيلنا للشخصـيات سـيحدث نوعـا من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تباين وتعدد لغوى طبيعى ناتج عن اللاتجانس القصدى لاختيار الأصوات الروائية نفسها وعندئذ سـتلاحظ أن اللـزمات التعبيرية للعصر واللزمات التعبيرية الخاصة بالصوت ثم النبر... كل هذا سيظهر بطريقة طبيعية وتأتى الأسلبة هنا دونما تكلف بارد، لأن الصوت الغيرى سيتوازى مع التمثيل الشفوى لإمكاناته، وهنا ستتحقق تعددية لغوية تحتفظ لـــ (اللاتجانس) بموقعه الطبيعى فى رواية الأصوات على المستويين الصياغى والصوتى. وعندئذ سـتحافظ الكـلمة على الخصوصية الاجتماعية والخصوصية الصوتية للأحداث وللأصوات داخل الرواية مما يزيد قناعتنا بها .

وقـد تحقق هذا التمثل الشفوى وجاء بنتائج جيدة فى روايتين من روايـات الأصوات العربية : الأولى رواية (السنيورة) لخيرى شلبى وأسلوب الرواية يعلن عن حجم تمثل الشفوية ، وقد حفظ للأصوات

بعدهـا الواقعـى المقنع، حيث تعددت المستويات اللغوية للأصوات الروائـية ، واستطاع المؤلف من خلال التمثيل الشفوى أن يقنعنا بأننا نسـتمع إلى طفل عندما يحكى (الولد مختار)، ثم يقنعنا بشخصية سيدنا عندما احتفظ له بلزمات تعبيرية متميزة .

أمـا الـرواية الأخـرى فهى (الزينى بركات) لجمال الغيطانى، والتمـثل الشـفهى لم يـأت فى مـنطوق الأصوات كما وجدنا فى (السـنيورة) .. وإنما جاء خارج الأصوات، فيما يمكن تسميته بالسرد الخـارجى، إذا اعتبرنا أن الصوت يمثل السرد الداخلى ، هذه الرواية بخاصة قد اعتمدت على التبدلات السردية (سرد خارجى / داخلى / خـارجى / داخلى ...) وهذه التبدلات السردية قد أثرت الرواية .. ومايهمـنا الآن أن التمـثل الشفوى قد جاء فى (السرد الخارجى) أى بعـيدا عـن الأصـوات نفسها مثل (النداءات / المرسوم/ الرسائل / البيانات.....) وقد حملت هذه الوسائل لزمات العصر التعبيرية مما منح الرواية مصداقية تأثيرية... لأنها قدمت عمق المجتمع المصرى المملوكى، وكان التمثل الشفوى الحامل للزمات العصر التعبيرية وإمكانات العصر قـد سـاعدت عـلى تميز هذه الرواية . بل إن بعض هذه الصيغ من (السرد الخارجى) قامت بدور الراوى، لأن مهمتها لم تكن قاصرة على إبراز التميز اللغوى وإنما كان لها فوائد بنائية عديدة ....

وإذا كانـت اللغة الروائية ليست هى النسق الثابت معجميا فقط، فإنها هنا هى الملفوظ المتحرك الذى يكتسب باستخدامه الروائى حيوية قصـدية تتحرك من المطلق إلى النسبى والعكس، ومن ثم كان التعدد اللغوى من الأمور الأكثر أهمية والأكثر تأثيرا على العمل الروائى ....

ولـمـا كانت رواية الأصوات معتمدة على الحوار واللاتجانس كان من الطبـيعى أن تصبح التعددية اللغوية فى رواية الأصوات مطلبا أساسيا ليتكامل البناء ..... وبغيره يفتقد البناء الروائى للكثير من التميز. وإذا كان التعدد اللغوى مهما للرواية بصفة عامة، فهو أكثر أهمية مع رواية الأصـوات، لاكـتمال حلقات اللاتجانس للأصوات الروائية المتباينة بالتعددية اللغوية فى الصوغ الروائى .

ولما كانت التعددية اللغوية فى حاجة إلى مبدع متميز لذا قلت هذه المـيزة حـتى مع كتاب رواية الأصوات - كما رأينا - وإن تباينت الأسـباب ... وإن كانـت قناعتنا قوية بتميز كتاب رواية الأصوات فمعنى هذا أن هناك أسبابا أخر منها عدم وجود تباين طبقى وثقافى بين الأصـوات الروائـية (تحريك القلب / الكهف السحرى ...) أو أن الصـوت لم يتمـتع باستقلالية الحكى المباشر التام عن نفسه كما فى (المسـافات / الكهـف السحرى / يحدث الآن فى مصر....) ولذلك كانت الروايات المعتمدة على الراوى بشكل مطلق هى الأقل تميزا من ناحـية التعددية اللغوية ، لأننا أمام وعى واحد (الراوى) يدرك بذاته تعـدد الرؤى ... بينما وجدنا بعض الروايات القليلة التى تجاوز فيها الراوى ذاته ليستقبل التعددية الصوتية واللغوية بما يعمق روايته ويميزها كرواية أصوات مثل (أصوات / والزينى بركات ...) .

إن ازدهار الرواية وتميزها ينطلق من مقدرة الروائى الإبداعية على الأسـلبة#، وذلـك بتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة ، وإعادة بعثها

الأسلبة Stylisation: أعنى بها التهجين القصدى للصياغة الروائية من خلال وعيين: وعى الروائى المؤسلب، ووعى الروائى بإمكانات الصوت الروائى، وهو موضوع الأسلبة والتشخيص.

بتعددية الصوت اللغوى الذى يحمل دفء الخصوصية الصوتية، لينتج خطابا روائيا يعمق القناعة بالأحداث الروائية فى حماية لمصداقية لفظية متنوعة تعبر عن مستويات اجتماعية وبيئية وأيديولوجية فى واقعنا الحياتى . لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر فى الطبقات الدلالية للخطاب الروائى.

القسم الثانى

الجانب التطبيقى

(وجهة النظر) فى رواية
الأصوات العربية فى مصر

إذا كـــنا قـــد توقفنا مع الرؤية التنظيرية لـــ (وجهة النظر) ثم لـــ (تكنـــيك روايـــات الأصوات) فكان ذلك لغاية أساسية، وهى هذه الدراســـة التطبيقية التى نقترب منها، حيث نستثمر (وجهة النظر) فى تحليل روايات الأصوات العربية فى مصر.

وليست الغاية مقصورة هنا على ما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة من نتائج، ولكن الغاية البحثية أكبر من ذلك ، لأننى أتصور أن استخدام وجهـــة الـــنظر اســـتخداما تطبيقيا أمر افتقرت إليه دراساتنا النقدية المعاصـــرة ، عـــلى الـــرغم من توافر دراسات نقدية عديدة من أوربا وأمريكا استعانت بوجهة النظر ، وقد آن لنا نحن العرب أن نستخدم (وجهـــة الـــنظر) لإعادة تقييم فنى وموضوعى صريح لمسيرة الرواية العربـــية ، ومن ثم فهذه الدراسة لبنة من بناء نقدى تقييمى على النقاد إقامته ، لأن (وجهة النظر) ليست مجرد مصطلح – كما رأينا – وإنما هـــى منهج لرؤية نقدية متميزة تجمع فى غير تكلف بين تقييمها للبناء الفـــنى والهيكل الشكلى من ناحية ، وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى .

ولذلك فالدراسة التطبيقية لن تقدم سوحا فكريا فقط ، ولا سوحا فنيا فقط، وإنما ستقدم برؤية محددة للبناء الفنى ومدى نجاحه أو فشله فى تقـــديم الفكـــرة الروائـــية، ولذلك سنتحرك على مسارات محددة تكشـــف لـــنا الـــبعدين البنائى الفنى والموضوعى الفكرى للنصوص

الروائــية، وهــذه المســارات كما تفرضها (وجهة النظر) تنطلق من الكاتب / الروائى وتحديد دوره ومكانه الروائى، وكان ذلك هو المفجر لوجهة النظر، ثم ننتقل إلى الراوى ووجوده أو اختفائه لأنه يلعب دورا حاسمــا فى الشــكل البنائى ...، ثم المروى / له – عليه، وهو من أبرز اهــتمامات الــنقد الحديث، وهو ماحرصت عليه التنظيرات المطوره لوجهــة الــنظر – كمــا رأيــنا – ثم ننتقل بعد ذلك إلى الأصوات الروائية... .

وكــان اختيــارى لروايــة الأصوات العربيــة للتطبيق مقصودا لأســباب عديدة، منها أنها تمثل صورة متطورة للبناء الروائى ، ثم إن هــذا البناء كان واحدا من الطموحات النظرية لـــ (وجهة النظر) ، ولأنــنى لم أقع بعد على دراسة تطبيقية تناولت رواية الأصوات العربية فى مصر .

وهذه الروايات التى سنستعين بها فى التطبيق هى روايات الأصوات العربــية فى مصــر فقط ، وقد بلغت عشر روايات – حسب معرفتى ونطاق قراءاتى – وهى (الرجل الذى فقد ظله لفتحى غانم / ميرامار لنجيــب محفــوظ / أصوات لسليمان فياض / السنيورة لخيرى شلبى /الحــرب فى بــر مصر للقعيد / يحدث فى مصر الآن للقعيد / تحريك القلــب لعــبده جبير / المسافات لإبراهيم عبدالمجيد / الزينى بركات للغيطانى / الكهف السحرى لطه وادى).

أ – الروائـــــــى:

لـــو أننا بحثنا عن الروائى فى روايته بالطريقة التقليدية فإننا لن نقع

علـــيه فى رواية الأصوات بسهولة توازى ظهوره فى الرواية التقليدية ، لأن الـــروائى فى الـــرواية التقليدية يكتسب تعبيرا مباشرا من خلال وضـــعية الالتـــباس الكائـــنة بشكل مباشر أو غير مباشر بين الروائى والـــراوى أو بين الروائى والبطل .. لأن الروائى التقليدى يجعل رؤيته الفكرية هى المحور الذى تتشاكل حوله الأحداث، ويقوم المؤلف بانتقاء المـــادة الروائية ثم يعمل على توحيدها لتتويج جهوده بنبرة أيديولوجية أحادية تتوج منطلقه الفكرى وتعززه، إذن فالروائى التقليدى يتحمس وينتصر لوجهة نظره وقناعاته ويشكل ذلك فى أحداث روايته .

أما الأمر مع كاتب رواية الأصوات فهو مختلف، لأننا لا نقع على الروائى بسهولة فى روايته فهو يختفى ، وهو الاختفاء المحمود الذى بحث عـــنه وتمناه (هنرى جيمس)، ثم عند المنظرين – من بعده – لتقنيات الســـرد الروائى، بل ووصل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائى إلى الدخـــــول فـــى تفصيـــلات وضعيـــة الـــراوى، ومـــا ينتـــج عنـــه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائى تجاهلا تاما ، ونستثنى منهم الروسى (أوسبنسكى) الذى بدأ تنظيراته بدءا من الروائى، فكان متميزا بين أقرانه (جيرار جينيت / بوث / تودوروف / فريدمان) وقد وافـــق (ساندرو بيريوزى) (أوسبنسكى) ورأى أن الكاتب "هو مصدر كـــل تبئير كيفما كان نوعه ، وأنه هو الموظف للراوى والمبئر لغايات محدودة وخاصة[1]"

وكان (أوسبنسكى) قد ربط وجهة النظر بالتوليف ، وعين وجهة الـــنظر مـــن خلال المواقع التى يشغلها أو يحتلها المؤلف ، ومنها ينتج

---

(1) تحليل الخطاب الروائى/٣٠٦.

خطابــه الســـردى ، ثم حدد أربعة مواقع : (المستوى الأيديولوجى / المســتوى التعـبيرى / المســتوى الــزمانى والمكــانى / ثم المستوى السيكولوجى) وفصل القول فى مواقع هذه المستويات.

واتفق مع (أوسبنسكى) بأن البداية الطبيعية من المؤلف وعلينا ألا نـسنكر ذلك مغالاة فى تفريعات تنظيرية، لأن المؤلف أساسى، فهو إذن موجود فى رواية الأصوات أيضا ، ولكن حضوره يختلف عن حضوره فى الرواية التقليدية، فالروائى فى رواية الأصوات هو الحاضر الغائب - إن صح التعبير - فهو الذى يمنح الأصوات وجودها ، وهو الذى ينظم ظهورهــا وحواراتهــا ، ثم هـــو حاضر فى درجة الغيرية التى يتمتع بها الـــروائى المتميز فقط، بمعنى أنه حاضر بشكل غير مباشر فى أصواته ، لأن قدرتـــه الغيريـــة على تقديم أصوات مستقلة يعنى أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التى عبر بها عن قدراته الفنية فى استيعاب وعى (أصواته) المخلقة بخياله التركيبى الخصب .

ومـــع توافـــر القدرة الإبداعية الغيرية فإن روائى الأصوات يتمتع بقدرتـــه على تجاوز ذاته، ليعبر عن فكر الآخرين، وليحافظ على قيمته الدلالية، وعلى وجهات النظر الجزئية فى روايته، ومؤلف الأصوات لا يسعى لانتصارات براقة لفكره ، وإلا لتحولت الأصوات الروائية عنده إلـــى دمـــى، ووســـائل لإشهار فكر المؤلف ونظرته الأحادية وهنا ســـنكون أمـــام كاتب الرواية التقليدية، وتضيع ملامح التميز الخاصة بكاتب رواية الأصوات .

وقد وجدنا كتاب رواية الأصوات العربية فى مصر يتقنون دورهم ومهامهم ككتاب لرواية الأصوات ، إلا أن بعض الكتاب قد وقعوا فى

كثير من المحاذير ، أذكر منها هنا رواية (يحدث فى مصر الآن) ليوسف القعيد، لأن المؤلف فى هذه الرواية لم يعبر عن فكرته بشكل مباشر، لأنه أعطى فرصة لأصواته الروائية ، ولكنه عاد وسعى لتأكيد فكرته – التى لم يعبر عنها مباشرة – بوسائل أخر توثيقية، ولاسيما فى نهاية الرواية، عندما ظهر وكأنه يحاكم أصواته محاكمة غيابية لما صدرعنهم من أفعال وردود أفعال.

وعلى نحو آخر نجد (نجيب محفوظ) قد أعلن عن نفسه بشكل غير مباشر فى روايته (ميرامار) على الرغم من اختفائه الجيد ، إلا أنه أعلن عن وجهة نظره من خلال البناء والتنظيم والتنفيذ لحدود الأصوات، فهو يقدم صورة الكارهين للثورة بشكل لايبعث ولايساعد على التعاطف معهم ، ثم برزت الأصوات المناهضة للفكر الثورى فى قدرة حوارية ضعيفة ، وبحجم ثقافى محدود إذا ماقيس باختياره للأصوات المؤيدة للثورة ، وكان (طلبة مرزوق) مكروها فى البنسيون أما (حسنى علام) فكان رمزا للجاهل المستهتر .. ولأنهما من الإقطاعيين فكان من الطبيعى أن يناهضا الفكر الثورى، لكن المؤلف لم يمكنهما من الحوار القوى لإبراز وجهة نظرهما . وحتى (منصور باهى) كان مناهضا للفكر الثورى ولكن الروائى لم يعطه فرصة التعبير عن وجهة نظره ، ولم يبرزها بشكل سردى أو حوارى ، واكتفى بالإشارة فقط إلا أن أخاه قد أنقذه من ورطة الاعتقال، ولكننا لانعرف نوع ممارساته الفكرية المناهضة للثورة، وظل ذلك سرا حتى انتهت الرواية .

وجعل المؤلف حوارات المناهضين للثورة غير حماسية وغير مقنعة، لأن (حسنى علام) كان جاهلا، ولأن (طلبة مرزوق) كان يهيىء نفسه

للسفر خارج البلاد. بينما كانت حوارات وحماسات المؤيدين للثورة قوية ومترادفة حتى كادت تمثل وعيا جمعيا عند (البحيرى / وعامر وجدى) وعلى نحو رمزى عند (زهرة) .

ونلاحظ أيضا أن المؤلف قد ألقى على الثورة ظلالا من وعى الشخصيات الناضجة المتزنة مثل (عامر وجدى / البحيرى ...) فجرى التأكيد ولم يجر التعبير .

نعم فكر المؤلف كائن من بعيد ، ولكن ليس على المؤلف أن يبرمج الأصوات لتتويج فكرة كما فعل (القعيد)، أو ينظم ويختار أصواته بشكل يبرز وجهة نظره كما فعل (نجيب محفوظ)، لأن مؤلف الأصوات ينبغى أن يكون حياديا، وقد بالغ بعض الأدباء الروس فى هذه الحيادية لدرجة أنه وصف حياديته بأنها ينبغى أن تكون باردة كالجليد.

إنه الروائى الروسى (ن . غ. تشيرنيشيفسكى) الذى أعلن الحيادية المفرطة ليقاوم توجهات الرواية المنولوجية، وكان يقول بأنه يظهر رأى الأصوات أما هو فيحتفظ برأيه لنفسه . وهذا الرأى فيه درجة من التطرف الحيادى، لأنه من غير المعقول أن يجمد الروائى أحاسيسه ومشاعره ، وقد وجد النقاد صعوبة كبيرة لتحقيق هذه الدرجة المبالغ فيها من الموضوعية.

وهنا نقترب من التحديد الدقيق لموقع كاتب رواية الأصوات ، فلا هو ظاهر كما نجده فى الرواية التقليدية ، ولا هو حيادى لدرجة البرود والجمود كما قال (تشيرنيشفسكى) وإنما هو فى درجة وسط . " ومؤلف رواية الأصوات مطالب لا بالتنازل عن نفسه ، ولا عن وعيه

– كمـــا قال تشيرنيشيفسكي – وإنما يتوسع ويتعمق إلى أقصى حد فى إعـــادة تركيـــب هذا الوعى من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعى الآخرين المساوية له فى الحقوق[1].

فى روايـــة الأصـــوات يتـــنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصـــوت، ليقدم نفسه ، ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصدا حرا ، وتصـــبح اســـتقلالية الأصـــوات مقدرة بحجم اختفائه ، وبحجم الحد التنفيذى لخطة الروائى الساعى إلى الاكتشاف لا إلى التسجيل، وهذا الاكتشـــاف هو الذى يساعد – بدوره– على الاحتفاظ بمسافة طبيعية بين الروائى وأصواته، علما بأن منطق الوعى الذاتى للروائى لايسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير .

وإذا كـــنا سنسعى للبحث عن وجهة النظر الكلية فى الرواية فهذا لن يلغى استقلالية وأهمية وجهات نظر الأصوات الروائية ، لأن وجهة نظـــر المؤلـــف الكلـــية قد تفهم بالتأويل من مصادر مختلفة، كالبناء والتكنـــيك واختـــيار الموضـــوع والأصوات، ولأن المؤلف هو القائد للـــتماس الحـــوارى الكبير بين الأصوات ، لكن وجهة نظر الصوت الجزئـــية تفهـــم من خلال حديثه عن نفسه وحديثه مع الأخر بشكل مباشر . إذن فوجهة نظر المؤلف الكلية تمثل كلمة حول الكلمة ، كلمة كلـــية تأويلـــية لاتلغى الكلمة الجزئية للصوت ، ولاتعلن اتحادها أو التباســـها وتوافقهـــا وإنما تظل محتفظة بكيانها الاستقلالى، إذن فكلمة المؤلـــف هى كلمة حول الكلمة ، وكلمة (حول) هنا تحتفظ بحقوق الاستقلال لوجهتى النظر الكلية والجزئية .

---

[1] قضايا الفن الإبداعى / ٩٧.

إذن فالـــروائى لايلخص وجهة النظر لأى صوت ليصل إلى وجهة نظـــره الخاصـــة ، وإنمـــا يقوم الروائى ببسط فكرة الصوت فى إطار سيكولوجى يتأزم ويصل بالصوت حد التعبير الخارجى ويندفع للحوار مع الآخر، سواء كان حوارا منولوجيا أو خارجيا ..وهذا ما نجده مثلا عـــند صـــوت مثل (مبروكة) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) فلقد عملـــت خادمـــة واختزنت طموحاتها لتجاوز طبقتها حتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندى، لكن ابنه (يوســـف) احتقـــرهـــا ولـــم يساعدهـــا فحطـــم طمـــوحاتهـــا فانفجـــرت ســـاردة حاكيـــــة محـــاورة، ولذلـــك عـــندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على (يوسف) ...

ولكـــى يحقـــق روائى الأصوات الناجح لروايته فهو يحتفظ بالآنية والـــترهين السردى احتفاظا يحقق له المواجهة عبر قطاع عرضى يجمع الأصوات فى مكان واحد وزمان واحد لتتحقق المواجهة ، ولهذه الغاية نلاحظ أن أكثر كتاب الأصوات يحرصون على العمق المكانى مع قصر الامـــتداد الـــزمانى ، وقصـــر الامتداد الزمانى يساعد على استحضار المتناقضات وتكثيف المواجهات وتفاعل الأصوات بالحوارات والتزامن هو العامل المساعد .

ونلاحـــظ التكثيف الزمانى فى رواية (تحريك القلب)[1]– مثلا – حيـــث جعل الكاتب من إرهاصات سقوط البيت زمنية بنائية لروايته رصـــد فـــيها رد فعل الأصوات تجاه هذا الحدث ... وكل صوت فى

---

[1] تحريك القلب/ عبده جبير.

الأسرة عبر عن حجم السقوط داخله بكل هواجسه الآنية والمستقبلية. وفى رواية (أصوات) لسليمان فياض جعل المؤلف زمن الرواية هو زمن الزيارة القصيرة التى قام بها (البحيرى) لقريته، عبر أيام محدودة بدأت بوصوله وانتهت بقتل زوجته الفرنسية (سيمون)، والتكثيف الزمنى فى روايـــة (الزينى بركات) قد ساعد على إحداث المواجهات لاسيما بين (الـــزينى) و (على بن أبى الجود) من ناحية، وبين السلطة والشعب من ناحـــية أخـــرى، والأحـــداث لم تتجاوز العام، على الرغم من كثرة المتغيرات وحركية الأصوات وتفاعلاتها بأفعال وردود أفعال والتكثيف الزمنى أمر قد حقق للرواية زاوية من زوايا نجاحاتها الفنية . وفى رواية (المســـافات)[٢] جعـــل مـــن زمنيه انتظار عودة (قطار الكنسة) زمنا أسطوريا لروايته التى استوعبت الخرافة وجسدت الجهل والغيبيات ... وفى روايـــة (يحـــدث فى مصـــر الآن)[١] كان الزمن قصيرا وقد بدأ بالمســـاعدة الأمريكـــية وانتهى بقتل (الدبيش عرايس) والتحقيـــق والتلفـــيـــق ... وفى رواية (الحرب فى بر مصر)[٢] تصبح فترة التجنيد الأولى الـــتى حل فيها (مصرى) بدلا من ابن العمدة هى زمنية الرواية ... وفـــترة التجنيد الأولى انتهت باستشهاد مصرى واتسعت الزمنية القصـــيرة لتسبـــتوعب الأحداث الكثيرة التى ترتبت على الاستشهاد وحتى دفن الجثة .

أمـــا العمـــق المكانى فقد حرص عليه روائيو الأصوات، لأنه المؤثر

---

[٢] المسافات/ إبراهيم عبد الحميد.

[١] يحدث فى مصر الآن/ يوسف القعيد.

[٢] الحرب فى بر مصر/ يوسف القعيد.

الأساســى فى تكويــن وجهة نظر الأصوات وتوجهاتها، فــ (يوسف ومبروكة) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله)[٣] كان المكان هو السبب الأساســى فى محاولــة تجــاوز كل منهما لطبقتة ومكانه ...وفى رواية (ميرامــار)[٤] عــلى الرغم من وجود الأصوات فى مكان واحد وهو (البنســيون) إلا أن كل شخصية جاءت محملة بمعطيات المكان الذى نشــأت فــيه ومن هنا استمدت الأصوات تمايزها.... فـــ (زهرة) حملــت طيبة القرية وسذاجتها و (حسنى علام) حمل هوائية الإقطاعى المستهتر و (سرحان البحيرى) كان لديه حنين لايقاوم لقريته ووجده فى (زهــرة) فــتعلق بهــا وأصــر على القرب منها ... والمكان فى رواية (المســافات)[٥]. لعب دورا أساسيا لأنه شكل الأصوات وأتاح فرصه لنســج الأســاطير وتجسيم الغيبيات ... وفى روايات (يحدث فى مصر الآن / الحــرب فى بــر مصــر / السنيورة / أصوات) كان للريف - كمكــان - دوره الأساســى فى تشكيل الشخصية وتمايز الأصوات الروائية التى حاكت بدورها المستوى الثقافى والتفاوت الطبقى، والعمق المكــانى نلتقى به - وبعمق مركز - فى رواية (الزينى بركات) لدرجة تنقلــنا إلى عمق القاهرة المملوكية وشوارعها وفوانيسها وسجونها، بل ونطقت الأصوات من خلال هذا الانتماء المكانى .

ولأن رواية الأصوات قائمة على (اللاتجانس) فكان من الطبيعى أن يعمــد الــروائى إلى إبراز هذا (اللاتجانس) عبر (التبدلات السنردية)

---

[٣] الرجل الذى فقد ظله/ فتحى غانم.
[٤] ميرامار / نجيب محفوظ.
[٥] المسافات/ إبراهيم عبد المجيد.

لتجسيد التباين بين الأصوات الروائية . وهذه التبدلات والتبادلات السردية حدثت فى رواية الأصوات بطريقتين: أما الطريقة الأولى فكان الروائى يحرص فيها على تنظيم ظهور الأصوات المختلفة بشكل تعاقبى يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهات أيديولوجية مختلفة، والانتقال من صوت إلى صوت هو إحداث للتبادلات التى تجسد اللاتجانس القائم بين الأصوات فى رواية الأصوات . ونجد هذا فى روايات (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله / أصوات / الحرب فى بر مصر / السنيورة) .

فى هذه الروايات اعتمد الروائيون على تحقيق (اللاتجانس) بالانتقال من صوت إلى صوت آخر مختلف وهى أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة .

وهناك روايات أصوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخرى تعزز (اللاتجانس) القائم أساسا بين الأصوات، وفى هذه الطريقة يظهر الروائى بشكل أوضح فى روايته، وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات السردية، فالروائى يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات (سرد داخلى) ثم ينتقل إلى مايمكن تسميته (بالسرد الخارجى) الذى يحقق به خلفية وصفية ويدفع به تحرك الأحداث دفعا رأسيا ونجد هذا فى روايات (تحريك القلب / الزينى بركات / يحدث فى مصر الآن ...) .

فى رواية (تحريك القلب) يعرض الروائى للأصوات (داخلى) ثم يتدخل بقطاع عرضى ليصف بعض مظاهر تداعيات السقوط (..خارجى) ثم يعود إلى الأصوات لنقف مع كل صوت ونتعرف على

رد فعلـــه .. وهكذا حتى تنتهى الرواية ويحدث السقوط . وفى رواية (الـــزينى بركات) يعرض لمذكرات الرحالة البندقى (سرد خارجى) ثم يعـــرض مديـــنة القاهـــرة (..خـــارجى) ثـــم يتوقـــف مـــع بعض الشخصيات (على بن أبى الجود) وهـــذا (سرد داخلى) ثم يعود إلى المديـــنة لوصف مظاهرالحياة أو لإلقاء إعلان (...خارجى) ثم يعود إلى صوت من الأصوات (سرد داخلى ...) وقد امتلك الروائى إطارين حـــرك بهمـــا التـــبادلات السردية حركية مقصودة من أجل إحداث اللاتجـــانس الأول على المستوى الشخصى داخل السلطة بين (الزينى بـــركات) و(عـــلى بـــن أبى الجود) وهو الإطار الذى حقق المواجهة الأقـــوى. أمـــا الإطار الآخر فتمثل فى المواجهة بين السلطة والشعب وحقـــق بالتـــبادلات السردية مواجهات عديدة كان الشعب فيها هو الطرف المقهور والسلطة هى التى تزداد تجبرا .

ومـــثل هذه التبادلات السردية وجدت فى بعض الروايات، إلا أنها فى روايـــة الأصـــوات تكتسب مذاقا خاصا، لأنها تؤكد خاصية نوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) بطريقة فنية تحدد قدرات الروائى ، ثم إن رواية الأصوات لاتعنى بالوصف وتعمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعـــل لإبـــراز وجهة النظر ، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تســـاعد على تحقيق التعارض الثنائى المقصود فى رواية الأصوات التى تحـــتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليتها ، وهذه التبادلات تساعد عـــلى تقـــديم العمـــق الداخلى والخارجى فضلا عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر .

والتبادل السردى يمكن أن يحدث على المستوى الداخلى للصوت

الواحـــد فى روايـــة الأصوات ، لأن الصوت نفسه يتحرك بحديثه بين الداخل والخارج ، فهو يتعمق ذاته ليفهمها ، وهو يتحاور مع الآخرين ليعـــبر عن وجهة نظره بعد الحوار مع نفسه ، وقد سبق توضيح هذه التـــبادلات مـــن خـــلال حديثـــنا عن الحوار وخصوصيته فى رواية الأصـــوات. ولـــن أستشهد هنا بأمثلة لأن كل صوت فى كل (رواية أصوات) يتحرك بين الداخل والخارج حركة تبادلية طبيعية، لأن رواية الأصـــوات لاتصـــف وإنمـــا تسعى لرصد الفعل ورد الفعل لتحديد شخصية الصوت
وتميزه ووجهه نظره .

وهـــناك من الروائيين من لجـــأ إلى الفصل الصفر لكى يمهد بدوره لحركـــية التـــبادلات السردية بين الداخل والخارج ، وليعطى فى هذا الفصـــل الصفر الأوليات المعرفية عن الأصوات والحدث الذى تتخلق حوله والزمان والمكان . وقد وجد هذا الفصل الصفر عند بعض روائيى الأصـــوات مـــثل (إبراهيم عبدالمجيد فى روايته (المسافات)، وسليمان فـــياض فى روايـــته (أصوات) حيث جعل من وصول البرقية للمأمور ذريعـــة لتعريفنا بالزمان والمكان والشخصيات . والفصل الصفر المهيئ للتـــبادلات السردية نلتقى به أيضا عند طه وادى فى روايته (الكهف الســـحرى)، والصـــفر الإبداعى لا يمثل نقلة نوعية متوافقة مع المكانة الفنـــية لـــرواية الأصوات ، لأن الفصل الصفر معروف فى الروايات التقليدية ، وأتصور أن وجوده بشكل مباشر فى بداية رواية الأصوات أمر غير محمود فنيا .

وإذا كانـــت التـــنظيرات المعاصرة قد عنيت بموقع الراوى ، فإن

عنايتـــنا هنا بموقع الروائى نفسه ، وإن كنت أتصور أن موقع الروائى لايــزيد عن كونه أحد الأساليب التكوينية التى قد لاتؤثر تأثيرا كبيرا عـــلى فنـــية البناء الروائى ، لكن هذا لايمنع من وجود تأثير ما، وهو مايدعونا لتحديد موقع الروائى نفسه فى رواية الأصوات .

ومن المفترض بداية أن الروائى مختف تماما فى رواية الأصوات . إلا أننى فى الحقيقة لم أجده مختفيا دائما، وهو ماجعلنى أفترض وجود ثلاث حالات لتحديد موقع الروائى :

- الاختفاء .
- حالة الالتباس .
- الظهور المباشر .

فى حالة الاختفاء التام يرتفع المستوىالفنى لرواية الأصوات بصفة عامة، لأن هذا معناه – بداية – أن الروائى يمتلك القدرة الغيرية التى مكنته من تجاوز ذاته لاستعراض الآخر (الأصوات). واختفاء الروائى هـــو الهـــدف المعلـــــن لوجـــهه النظر منـــذ مطلـــع هـــذا القرن للمنظرين، أملا فى تجاوز الكثير من البناءات التقليدية ... وكانت أبرز مـــيزة لـــرواية الأصوات أن تأتى الأصوات على الروائى فلا تظهره ، وتعنى الرواية بظهور الأصوات بحجمها الطبيعى، فعندما يختفى الروائى يفســـح مجـــال الظهور والاستقلال للأصوات، وهو الوضع الطبيعى لرواية الأصوات .

وقـــد جـــاءت أكثر روايات الأصوات المتميزة لا تعلن عن مكان مؤلفها، لأن الروائى احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع، وهذا ما نجـــده فى روايـــة فتحى غانم (الرجل الذى فقد ظله). حيث قدم أربع

شخصـــيات لتحدثـــنا كـــل شخصـية عن ذاتها إزاء أحداث بعينها... واختفى الروائى بحيدة فنية جيدة زادت من نجاح رواية الأصوات هنا. ونجـــد هذا الاختفاء أيضا فى رواية (ميرامار) ورواية (أصوات) ورواية (الحـــرب فى بر مصر) حتى أن بعض الأصوات تردد (... لأنه ليس لنا مؤلف يقدمنا ...).

أمـــا عن اختفاء الروائى فى (ميرامار) فجاء اختفاء غير تام، إذ منح (نجيب محفوظ) أحد الأصوات الروائية وهو (عامر وجدى) بعض مهام المؤلـــف والـــراوى المشـــارك واعتمد عليه اعتمادا أساسيا فى تقديم الأصوات الروائية ومحاورتها ، ولا نستطيع أن نقول إننا هنا أمام حالة التباس، لأن مسافة كبيرة تفصلنا بين (عامر وجدى) و (نجيب محفوظ).

أما حالة الالتباس# بين المؤلف والراوى فى موقع وسط بين الظهور المباشر والاختفاء التام، وفيها يتولى المؤلف مع الراوى الإمساك بزمام الســـرد والقبض عليه قبضة قد تصل حد خنق الأصوات وتقديمها من خلالـــه وتحت رقابته، فلا يعطى للصوت حرية ، وإنما يتولى هو وصف الصـــوت وتقديمـــه، وقلمـــا يعطيـــه فرصـــة الظهور، اللهم إلا فى الحـــوارات الخارجـــية . وينطبق هذا الالتباس بهذه الكيفية على رواية (المســـافات) (لإبراهـــيم عبد المجيد) كمؤلف لم يكتف بالتنظيم ، ولم يكتف بتحويل الأصوات إلى شكول متباينة تسعى لإعلان وجهة نظره وإنمـــا وجدنـــاه يبالغ فلا يتحدث الصوت عن نفسه وإنما من خلاله (التـــباس) ، وإذا حاكمنا حالة الظهور هنا محاكمة ما ينبغى أن تكون عليه رواية الأصوات لقلنا إن تكنيك الأصوات هنا جاء ضعيفا ، أولا

المقصـــود بحالـــة الالتباس ضيق المسافة بين المؤلف والراوى، حتى تصل درجة التطابق بين المؤلف والراوى، أو بين المؤلف وأحد الأصوات الروائية، وهذه الأخيرة لم نجدها فى رواية، لأن وجودها يعنى وجود رؤية فوقية كلية تبتلع وجهات النظر الجزئية الأخرى.

لأن الأصـــوات لم تمتلك حرية التعبير عن نفسها بقدر من الاستقلال بعيدا عن المؤلف ، وثانيا أنه انتقى أصواتاً لا تنبئ عن شخصيات قوية ومســتقلة، وإنمــا هـــى شخصيات ضعيفة وانهزامية وغارقة فى الجهل والأســاطير ، ولعـــل هذا ما يسر على المؤلف تقديم روايته ليعلن بها وجهة نظر كلية طاغية فى غيبة وجهات النظر الجزئية. ومن ثم نستطيع القول بأن مؤلف هذه الرواية لم يحتفظ من تكنيك رواية الأصوات إلا بالشـــكل فقط (أصوات ...) أما التنفيذ فاتجه به لحو رواية تقليدية ، وتســـبب ظهور المؤلف ملتبسا بروايته فى هذا الضعف لتنفيذ تكنيك روايـــة الأصوات[1] وقبضته الشديدة جعلتنا على سطح الأحداث ولما نــتعمق داخلها، لأن المؤلف لم يعط الصوت فرصة التعبير الكامل عن نفسه حتى يطلعنا على داخله ...

وجاءت رواية (الكهف السحرى) لطه وادى صورة أخرى لظهور المؤلـــف ملتبسا مع روايته وقد بدأ بالفصل الصفر ثم تابع أصواته ... وإن أتاح لنا أن نعرف داخل الشخصية وخارجها، وهو أمر لم يتحقق فى رواية (المسافات)، إذن فقبضة الروائى هنا لم تكن حديدية ... وإنما كانـــت هـــذه الرواية قد تقدمت خطوة عن رواية (المسافات)، لأن الروائى لم يحكم قبضته على الأصوات وإنما خلى بيننا وبين الأصوات، الأمر الذى قام المؤلف بدور (التهميش الدلالى) وترك للأصوات حرية تامة للتعبير ... وعلى الرغم من هذه الحرية إلا أنها لم تستطع أن تخفى الـــروائى فى روايـــته وفى مواقفه الرومانسية العاشقة التى وصلت حد الهيام والتصوف .

---

(1) أود الإشارة هنا إلى أن الوصف النقدى بقوة التكنيك أو ضعفه، وهو منظور نقدى خاص، لا ينسحب على قدرات الرواية كحكم كلى، لأن تناولاً آخر للرواية نفسها قد يعلى من شأنها، لتميزها بين الروايات التقليدية (مثلا..)

وتـــأتى روايـــة (تحريك القلب) لعبده جبير صورة أخرى لحالة الالتباس بين المؤلف والراوى بهندسة بناء الأصوات، وإذا كان المؤلف هنا قد منح أصواته حرية تامة فإنه احتفظ لنفسه بالقوة الدافعة للأحداث، والتى تتمثل فى تقطيعه للامـــتداد الرأســـى لأصواته،ليتدخل بقطاع عرضى واصف لإرهاصات سقوط البيت، ليزيد من الوقع النفسى لقرب السقوط، ثم يعود ليختفى ويـــترك أصـــواته تـــتحدث عن مخاوفها وأمالها كلما اقترب البيت من السقوط . وظهور المؤلف لتنسيق الهندسة البنائية للأصوات كان ظهورا موفقا وله فاعلية بنائية.. واحتفظ بالتطور الوئيد والمخيف لنفسه ، وترك للأصـــوات رصـــد مشاعرها وأحاسيسها الداخلية وخططها الخارجية لمواجهة السقوط وما بعد السقوط للبيت.

ثم تأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) كنموذج لظهور المؤلف بشكل مباشـــر، فيعلن مؤلفها عن وجوده، ولم يغير وضعه إلى ظهور غير مباشر، وإنمـــا أصبح المؤلف هو الشاهد على الأحداث، وهو شاهد مشارك فى رصد الحدث ، ثم هو مشارك فى ردود أفعال الحدث الروائى الذى تمثل فى قتل الفلاح الأجير (الدبيش عرايس)، وجاءت ردود الأفعال المختلفة للأصـــوات لترصد حجم الفساد والروتين والظلم والتلاعب بالأوراق والمســـتندات وتحكـــم القـــوى فى الضعيف تحكما وصل حد أن أنكر (الضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية) وجود شخصية باسم (الدبيش عـــرايس) ، وفى المقـــابل عجز صديقه الفلاح وزوجته فى إثبات وجود شخصـــية باسم (الدبيش عرايس) على الرغم من إنجابه لأطفال ومعرفة أهل القرية له معرفة معايشة .

ومؤلـــف رواية (يحدث فى مصر الآن) يجعل من ظهوره المباشر محاوله

فنـــية جديـــدة يعلن بها تمرده على تقنيات السرد الروائى وعلى الصنعة الروائية وقد أصاب إلى حد بعيد ... بل وجاءت محاولته فى بعض نجاحاتها لتعلن أن التنظير للسرد الروائى مهما بلغ فهو محدود لتداخلات التطبيق والتجديد الشكلى للرواية.

قـــال القعيد فى بداية روايته " .. لأسباب كثيرة أعلن تنازلى عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء..[1]. ولذلك يعطينا تلخيصـــا لمضمون الرواية ضاربا بذلك لعنصر التشويق... وكأن جدية الحـــدث أكبر من الزخرف الإخراجي وأكبر من التشويق، قال : "... بعدهـــا –المقدمـــة– يأتى دور أهم أساليب تجار الرواية فى زماننا وهى كثيرة. لكى أضمن شد القارئ إلى روايتى ، وجريه وراء الكلمات حتى تـــنقطع أنفاسه ... يجب أن أعتمد على هذه الأدوات . محتفظا بإحدى المفاجـــآت المذهلة فى ركن ما قبل النهاية[2]" ثم يقول: " وأصول الحرفة كانت تفرض على أن أخفى نبأ الوفاة، ومن المثير أن أحكى عن اختفاء العـــامل الـــزراعى ليلا... ستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم هـــذا؟ مـــن أجل الإجابة عن كيف هذه ، نبدأ فصولا جديدة مضمونة القراءة ، ولكنى أفشيت أسرارى وكشفت خططى...[3] " .

ولم يكن القعيد هو الأول بين الروائيين الذى يعلن وجوده فى روايته ويتدخل بهذا الشكل السافر الذى يطمس آمال (وجهة النظر وما بعدها مـــن تقنيات) فقد سبقه إلى إعلان الوجود للمؤلف بعض الروائيين أذكر منهم (طه حسين / تولستوى / فلوبير / بروست / توماس مان ....)

---

(1) يحدث فى مصر الآن/ القعيد/٢٢.
(2) يحدث فى مصر الآن/ القعيد/٢٢.
(3) يحدث فى مصر الآن/ القعيد/٢٣-٢٤.

بالنسبة لطه حسين فالقارئ لا يجهل وجوده الضاغط فى أعماله القصصية بصفة عامه لأنه - كمؤلف - دائم الحوار مع القارئ (المتلقى) ونلاحظ هذا بخاصة فى (المعذبون فى الأرض / ماوراء النهر..) ولجأ طه حسين إلى هذا الظهور والاستطرادات التعسفية التى تعلن عن وجوده كمؤلف لأسباب منها :

- إحساسه الضاغط بالقارئ بسبب عاهته، ولأنه كان يملى لا يكتب...
- إيمانه بتصور خاص عن حرية الفنان .
- رغبة فى تعليم أصول القص بشكل عملى ...

لكن الأمر عند (تولستوى) فى (البعث) بخاصة كان مسببا بحجم القناعة الشديدة بالتوجه الأيديولوجى والأخلاقى، لا سيما فى نهاية الرواية عندما استعان بنصوص وعظيه من الإنجيل ... .

وعند (فلوبير) كان التدخل من المؤلف وإعلان وجوده استنادا لتفكير أخلاقى عبر محايثة للشكل الروائى ، ومن الطبيعى أن يعلن أنه كمؤلف مع أو ضد ... تبعا لحجم القناعة الأخلاقية التى دعا إليها فى رواياته التقليدية والوثائقية.

أما (بروست) فقد نجح فى دمج تعليقاته بكيفية مقبولة حرص فيها على إيجاد المسافة الإستطيقية، لنغفر له تدخله كمؤلف .

وفى محاولة (القعيد) التى نحن بصددها فهى إذن لم تكن الأولى، ومن ناحية أخرى فهى محاولة تختلف عن المحاولات السابقة كلها فى الغاية وفى الوسيلة الفنية التنفيذية، لأن القعيد عمد إلى غاية حداثية تسعى إلى مايسمى بـ (تكذيب التشخيص) فتدخله على هذا النحو ليعلن عن

حقـــائق، وهـــذا الوجـــود القصدى البارز للمؤلف هو نوع من الإيهام القصدى بواقعية الحدث الروائى، وقد كثرت هذه المحاولات المشابهة مع الروائـــيين الحداثيين، ومنهم (توماس مان) الذى اتخذ موقفا ضد كذب التشخيص، بل وضد السارد نفسه، ولذلك نستطيع أن نفهم عنده " سر ســـخريته الملغزة الغير قابلة للاختزال ... وذلك انطلاقا من وظيفته فى الإبداع الشكلى[1].

لكـــن محاولة (تكذيب التشخيص) قد تنقلب ضد التفكير الروائى الجديـــد الساعى إلى الإيـــهام القصدى بالواقع ، وذلك عندما يتحول تدخـــل الـــروائى إلى معلـــق بوعى مفرط بالأحداث، قد يصل به حد النـــزعة الخطابية الممقوتة فنيا فى البناءات الروائية المختلفة، وهذا ماوقع فيه (القعيد) فى نهاية روايته عندما ذيل روايته بوسائل توثيقية منها ما جاء تحت عنوان " بعض تساؤلات من المؤلف " ثم يوضح بخطابية زاعقة سبب كتابته للرواية فقال : " قررت الكتابة ... لأخرج على مؤامرة الصمت والإسكات التى تدبر لإخفاء ما حدث وما يحدث . ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب مازلت أشعر بذنب المشاركة فى الصـــمت ... نحـــن الكـــتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكى لانقول الكثير..[2].

إن كـــثرة التواتر المقصود يتحول إلى الضد، فما كنا فى حاجة لأن يعلن الكاتب عن نفسه أنه خرج عن الصمت لأن ما كتبه دليل لا يحتاج إلى هـــذه المباشرة الزاعقة التى تؤثر فى فنية البناء الروائى ... وإذا كان

---

[1] مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى/ د. بوطيب عبد العال/ عالم الفكر (مجلد٢٢/العدد٤ / إبريل ١٩٩٣م).

[2] يحدث فى مصر الآن/ القعيد/ ١٧٠.

تدخلـــه نوعـــا من الإيهام القوى بالواقع فما كنا أيضا فى حاجة إلى أن يقول فى نهاية الرواية : " الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحى الخـــيال . وأى تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة . بل هو تشابه مقصود[1]."

ووجود (القعيد) فى روايته على هذا النحو يصنف تبعا لتقسيمات (تودوروف) بموقع (الرؤية المرافقة Vision - avec) وقصد به أن المؤلف يتســاوى مــع الصوت الروائى من حيث المعرفة . وحسب تقسيمات (جـيرار جينيـــت) فالروائى هنا هو صاحب (التبئير الداخلى المتعدد / لحكى ذوتبئير داخلى متعدد Le Recite a focalisation interne multiple variable). وهـــو يقصد قيام المؤلف بعرض الحدث الواحد من وجهات نظـــر عديـــدة ... وهـــو ماحرص عليه المؤلف هنا عندما قدم أصواته (الطبيب / الضابط / الدبيش عرايس / رئيس مجلس القرية ...) .

ونســـتطيع أن نحصـــى عددا من السلبيات التى ترتبت على وجود المؤلف الظاهر بهذا الشكل فى الرواية ، ومن هذه السلبيات الهيمنة على الأحداث بشكل سمح له بالتدخل فى رواية الأصوات، وعلى الرغم من تـــركه للأصـــوات مساحة ضيقة إلا أنه اقتحمها بالتهميش . ومن هذه الســـلبيات تزاحم وسائل التوثيق لتحقيق الإيهام بالواقع وقد جاء هذا الـــتزاحم التوثيقى المتنوع بتناسب طردى مع الغاية التأثيرية المتوقعة له ، لأن الطاقة التأثيرية قد تناسبت تناسبا عسكيا مع تواترها وكثرتها . وأما السلبية الأخيرة فتتمثل فى إعلانه عن إشراك (المروى عليه) .. ولكن هذا لم يتحقق بشكل عملى فى بناء الرواية ، ولم يف به، فلم يزد حجم وجود

---

[1] يحدث فى مصر الآن/ القعيد/١٨٢.

(المـــروى علـــيه) عن هذه الهيئة التلفظية التى صرح بها تصريحا نظريا فى بدايات روايته .

وإذا كنا قد لاحظنا تنوع موقع الروائى فى رواية الأصوات، فوجدنا الـــروائى الـــذى يحرص على الاختفاء التام، والآخر الذى يحرص على الظهور، والثالث الذى يحدث الالتباس بالراوى بما لا يسمح بمسافة بين الوجـــه والقـــناع، وهذا معناه أن رواية الأصوات لا تقتصر على مكان واحـــد للمؤلف ، وأن تنوع موقع الروائى مجرد أوضاع فنية قد تتسبب فى وجـــود مســـتويات غيريـــة للأصوات ، ولذلك فالمهم هنا هو قدرة الروائى الإبداعية وليس موقع الروائى من روايته بالدرجة الأولى.

وإن كـــان هذا لا يمنع من أن نسجل أنه كلما اختفى الروائى كلما كان ذلك أفضل له ولروايته ... وإذا ظهر فغالبا ما تأتى رواية الأصوات محملة بكثير من الهنات الفنية كما لاحظنا ذلك فى رواية (يحدث فى مصر الآن) .

أمـــا حالـــة الالتـــباس التى تقضى على المسافة بين الوجه (المؤلف) والقـــناع (الراوى) فقد لاحظنا أيضا أن الالتباس بين الروائى وبين أحد أصـــواته الروائية غير موجود فى نماذج الأصوات التى نطبق عليها، وقلنا بـــأن ذلـــك لو وجد فإنه سيؤثر تأثيرا سلبيا على رواية الأصوات، لأنه ســـيخلق أصواتا ثانوية وأخرى أساسية، مما سيؤثر على كفاءة الأصوات بوجهـــات نظرها من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الرواية – عندئذ – ستتجه إلى توحد الرؤية مما سيغيب بالتبعية اللاتجانس الذى ينبغى تواجده فى رواية الأصوات .

ومـــن هـــذا العرض نفهم أن اختفاء الروائى من روايته سيرفع من

القدرات الفنية لرواية الأصوات . وهذا الاختفاء صعب المراس إلا على الروائى المتمكن، والذى قد لا يعنينا موقعه قدر ما تعنينا قدراته الإبداعية فى إحياء اللاتجانس وتأكيد (غيرية الصوت الروائى) .

وحجم اختفاء الروائى لايعنى تجاهله والتسليم الكامل بلعبته الشكلية التنفيذية . لأن الروائى هو مانح الرواية بشكلها ومضمونها وأصواتها ... وكـــان مـــن المهم أن نبدأ من الروائى وألا نتجاهله ككثير من المنظرين للراوى وللسرد الروائى ، لأن روائى الأصوات يتمتع بقدرة غيرية تمكنه مـــن تجـــاوز ذاته وإخفائها من أجل إظهار أصواته ، ثم هو الذى يختار القضـــية بأصـــواتها اللامتجانسة ... وهو المنظم لظهور الأصوات وهو المحـــدد لمكانـــه ومكان الراوى .. وكان من الطبيعى أن نتحقق من هذه الإمكانات كلها التى يتمتع بها روائيو الأصوات ، ولنكشف عن الفروق الكائنة بينهم وبين روائيى الروايات الأخرى .

ب - الـــراوى :

حظـــى الراوى " باهتمام زائد بين المبدعين والنقاد على حد سواء، وذلـــك لأهميـــته الكـــبرى فى الخطاب الروائى ، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ بدايات هذا القرن وقد سعى (هنرى جيمس) ليحقق حلم النقاد والروائيين فى إخفاء الكاتب، وتحديد موقع الراوى، وقال بوجهة الـــنظر وأهمية الراوى لوجهـــة النظر أنه أحد مسمياتها إذ أن المنظرين أطلقـــوا (وجهـــة النظر) على الراوى عـــلى أساس أنـــه المعبر عـــن رؤيـــة الكاتـــب الفكريـــة والفنيـــة مـــن خـــلال موقعه المحورى فى الخطـــاب الروائى . ومنذ الستينيات وحتى الآن وقد كثر التنظير لموقع

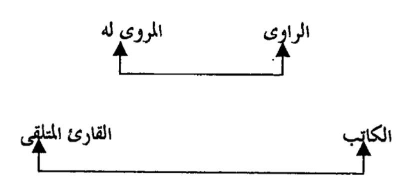
الراوى، لاسيما عند (بوث وتودوروف وجينيت ...) .

ووقوفنا هنا مع الراوى فى رواية الأصوات لن يحظى بأهمية مماثلة كتلك التى احتجزها فى كم الدراسات الكثيرة المتكررة فى تقنيات السرد الروائى، لأن " الرواى " لم يحظ بأهمية كبيرة فى رواية الأصوات، بل ويمكن القول بأن كثيرا من الروايات لم نقع فيها على الراوى مثل روايات (الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر / أصوات / يحدث فى مصر الآن / السنيورة ..) وذلك لسببين : إما أن الكاتب استأثر بالرواية على حساب الراوى ولم يسمح له بالتواجد ، وذلك لأن الروائى هو النمط الأول والأقوى، والراوى هو النمط الثانى المتواجد برغبة النمط الأول، فضلا عن وجود الأصوات، والتى تمثل هنا غاية بنائية احتجزت بدورها النمط الثالث .. وفى رواية الأصوات تنقلب حاجتنا لهذه الأنماط ، وتختلف اختلافا نوعيا عن الرواية التقليدية التى تجعل الأهمية للنمط الأول فالثانى والثالث .. أما رواية الأصوات فتعطى الأهمية الأولى للنمط الثالث (الأصوات) . والأهمية الثانية للنمط الأول (الروائى) . ثم يأتى (الراوى) – النمط الثالث: فى المركز الأخير من الأهمية البنائية .

أما السبب الأخر فيتمثل فى انطلاق الأصوات باستقلالية تامة بغير حاجة إلى روائى وراو ، ويصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل إنجاح رواية الأصوات، وبناء عليه فالحاجة إلى (الراوى) أصبحت محدودة فى رواية الأصوات ولكنها غير معدومة ، لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية الأصوات عبر الراوى المشارك، الذى جاء فى شكول متنوعة أثرت بشكل مباشر على رواية الأصوات عندهم .

وبصـــفة عامـــة فالراوى إن وجد فى رواية الأصوات فإنه لا يحتفظ بـــالوعى المثالى لنفسه – كما نجـــد فى الروايات التقليدية – وإنما يقوم بـــتوزيعه عـــلى الأصوات بحيادية تامة ، وإذا اتفقنا على أن الراوى هو الـــذات الثانـــية للكاتب –كما قال (بوث) – فمعنى ذلك أن الراوى يســـتمد أهميـــته وفاعليـــته ووجـــوده من الكاتب نفسه ، وقد حدد (ديستوفســـكى) مهـــام الروائى أو الراوى – أيهما وجد – فى أعماله ، عـــندما عـــنى " لا بمشكلة موقف " الأنا " الممارسة للوعى والمقومه تجاه العالم بل مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الـــ "أنا" الممارسة للوعى والممارسة للتقويم"[1].

وقـــد فرقت التنظيرات بين الرواى والكاتب ، وجل هذه التنظيرات أجمعت على أن الكاتب هو الكاتب أو الروائى الحقيقى ، وحديثه موجه بالتبعـــية إلى القارئ الحقيقى . والراوى هو الكاتب المجرد (شكل فنى / حيله فنية) ومن ثم جاء حديثه موجها إلى القارئ المتخيل (المروى له).



ولما كانت الأصوات هى الغاية الأساسية لرواية الأصوات فكان من الطبـــيعى ألا نشعر بحاجة قوية إلى الكاتب فضلا عن الراوى ، وإذا كنا

---

[1] قضايا الفن الإبداعى/ ١٤٣.

قد توقفنا مع الروائى، لأنه صاحب الأساس الإبداعى، ولدوره المميز فى الاختـــيار والتنظيم والتشكيل الروائى ، فإن وقفتنا مع الراوى لن تحظى بهذه الأهمية، لأن وجوده قليل فى رواية الأصوات، وحتى عندما وجد فى بعض الأعمال قد سكن أحد الأصوات الروائية ، ووجدنا تعددا للرواة داخل الرواية الواحدة ، وفى رواية أخرى وجدنا الراوى بشكله وموقعه التقليدى متلبسا مع الروائى، دونما مسافة بين الوجه والقناع . وكان هو المتحكم فى ظهور الأصوات لكنه يتنازل عن بعض دوره للأصوات .

وقـــد نخدع أنفسنا إذا اعتقدنا أننا فى رواية الأصوات أمام الراوى الأوحد كما نجده فى الرواية التقليدية ، لأن الأصوات نفسها تقوم بمهمة الـــرواية الجزئية، ولأن (نحن) هى مجموعة الأنوات (الأصوات) فى رواية الأصـــوات .. وكل صوت يروى من وجهة نظره الخاصة ، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعتمد فى روايتها على الأصوات بشكل مباشر، حتى أننا لانجد أثرا للراوى الذى اختفى أكثر من اختفاء الكاتب نفسه، وهو الأمر الطبيعى فى رواية الأصوات.

أمـــا غـــير الطبيعى فهو ظهور الراوى، والذى نريد أن نحدد حجمه وشكله أو شكوله فى رواية الأصوات ، ثم مامدى تأثر الرواية بظهوره ؟.

فى رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ يجعلنا الكاتب فى مواجهة مباشرة مع أصواته ... وكل صوت يقدم نفسه بنفسه — الراوى المشارك — تماما كما رأينا ذلك فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم . إلا أننا ما إن نتقدم فى استطلاع الصوت الأول (عامر وجدى) حتى نلاحظ أن الروائى قد نصبه للقيام بمهمة الراوى الأساسى ، فأدى (عامر وجدى) هـــذه المهمـــة على استحياء، ووجدنا فى رزانته وهدوئه واستمراريته فى

البنسيون مسوغا مقبولا ليقدم لنا الأصوات المشاركة معه . إننا إذن أمام راو غير تقليدى، لأن (عامر وجدى) هو الصوت الروائى الأول، ولكنه لم يحــك عــن نفسه فقط وإنما حرك الأصوات الآخر وحاورها وقدمها وحظى بالظهور مرتين، أما المرة الأولى فتلك التى قام فيها بدور (الفصل الصفر) حيث قدم الزمان والمكان والبنسيون ورواده .

ففــى الــبداية يعــبر (عامر وجدى) عن المفارقة بين الماضى التليد، والحاضــــر الألــيم مــن خلال وصفــه للإسكندرية ومظاهرها بــ (الضــفيرة الســردية) التى تجمع النقيضين لإبراز حجم التبدل والتغير خــارج البنســيون وداخل البنسيون، وكأن هذه المفارقة مقدمة طبيعية لمفارقــة الأحــداث الجديدة مع ثورة يوليو، التى فرضت بدورها نقاشا يــوازن بينها وبين العهد السابق عليها .. وهو الموضوع الأثير الذى بدأ (عامــر وجــدى) يتبــناه حواريا مع الأصوات المقيمة معه فى (بنسيون ميرامــار)، وهــذه الحــوارات هى التى حركت المسار الروائى .. فمن الأصوات من تشبث بالماضى ورفض الثورة (حسنى علام / طلبة مرزوق / ماريانــا...) ، ومــنهم من ألف الواقع وانسجم مع معطيات الثورة (سرحان البحيرى / زهرة ..) .

وقــام (عامــر وجدى) بتقديم رواد البنسيون (وهو دور الراوى) فيعرفــنا أولا (بماريانــا) صاحبة البنسيون، ثم يصف (زهرة)، ثم يقدم النزيل الثالث (سرحان البحيرى) والنزيل الأول (طلبه مرزوق) فالنزيل الرابع (حسنى علام) ثم الخامس والأخير (منصور باهى).

وكما تولى (عامر وجدى) دور الفصل الصفر الخاص بمهام الراوى قــام أيضا بدور الراوى لما أتاح له الروائى فرصة الظهور الثانية فى نهاية

الرواية فقام (عامر وجدى) بتقديم لحظة التنوير) – بالمفهوم التقليدى – حيث حدد لنا ما آلت إليه كل شخصية من شخصيات البنسيون (انتحر سرحان البحيرى / وزهرة قررت الذهاب بعيدا عن البنسيون وعن القرية / وحسنى علام اشترى المهلى الليلى / وطلبه مرزوق يتأهب لمغادرة مصر....).

وإذا كان (عامر وجدى) قد قام بدور الراوى فى بداية الرواية ونهايتها فإنه أيضا قام بدور الراوى وسط أحداث الرواية عندما قام بحواراته الجدية مع الأصوات بدور فنى يتمثل فى إبراز التعليلات المركبة Over Justifications للعالم المأهول داخل البنسيون وخارج البنبسيون، وأصبح راويا بدرجة مراقب فعال ومشارك – حسب تقسيمات المنظرين.

ثم كان (عامر وجدى) صوتا روائيا يعبر عن مصرى معتدل المزاج أكسبه كبر السن وقارا ورزانة، فهو دائم الدعاء لزهرة (رمز مصر) وكان يردد لها دائما : " يحفظك الله يا زهرة"... وقد توج رزانته ببعد إيمانى، حيث أكثر من تلاوة القرآن وكأنه يستعد للموت بقناعة وبدون خوف.

ويعد (عامر وجدى) راويا على طريقة (رواية الأصوات)، حيث أصبح الراوى متلبسا فى أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة . وهو وضع جديد نسبيا فرضته طبيعة رواية الأصوات يشبه وضعية (الراوى المشارك)، لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها ....

وفى رواية (تحريك القلب) يقدم لنا (عبده جبير) نموذجا آخر للراوى المستقل بعيدا عن الأصوات، وأصبحت مهمته القيام بالدفع الرأسى

لتطور أحداث وإرهاصات السقوط للبيت، ولم يقدم ذلك مرة واحدة ، وإنما قدم الراوى المتلبس مع الروائى هذه المهمة الرأسية عبر فترات ومع كــل فــترة يتركنا مع الأصوات ليسجل كل صوت رد فعله إزاء هذه الإرهاصات ، ولما كثرت مظاهر السقوط استحالت الأصوات إلى آذان مصــغية وأوتار مشدودة، فالأم مع أول صوت يخترق سكون الليل تفر هاربة من البيت ، ولما خرجت اكتشفت أن القطة تعبث بالمخلفات .

وكــان من الطبيعى مع شكل ومكان الراوى ألا تستقل الأصوات بخطــوط طولية ممتدة كأكثر روايات الأصوات ، وإنما ظهرت الأصوات بخطــوط مــتقطعة مع فترات ظهور الراوى الواصف لمراحل إرهاصات الســقوط... وكلما اقترب السقوط كلما كثر الرعب والقلق، وكلما حرص الراوى على قصار الجمل المساعدة على التوتر والسرعة، يقول : (لقــد مضى النهار ... وتقادم الليل ... وانطفأت أضواء الحجرات .. واختفت الأصوات . ثــم عاد الضوء الخفيف مرة أخرى ... وانفتحت النوافذ..."[1].

ويــبدو أن الــراوى نفسه قد عايش وطأة السقوط، فعبر عن سرعة تلاحق الأحداث بأن جمع شخوصه وأصواته فى شبه وهم حوارى قصير.. وكأنــه كناية عن إحساس ضاغط بالزمن ... وكأن هذه الحوارات هى اللحن الجنائزى الذى يرثى حالهم إبان السقوط وبداية الضياع .

وكانــت المشــاهد الأفقية التى اعترضت الأصوات والتى عبر فيها الــراوى عن إرهاصات السقوط وتطوراته تمثل وظيفة إدراكية محفزة ، بيــنما احتفظت الأصوات. بردود أفعالها بوظيفة انفعالية أشعلها الراوى

---

[1] تحريك القلب/ ١٣٤.

بالتبادلات السردية بينه وبين الأصوات فتناوبت الوظائف الظهور (إدراكية / انفعالية / إدراكية انفعالية...) حتى كان السقوط . وقد حرص الروائى فى وظيفته الإدراكية على التطور المرحلى الراصد لإرهاصات السقوط .

والراوى هنا حفظ للأصوات استقلالها النسبى ولم يسقط من ذاته على الأصوات ، ولم يتدخل فى تقديم الأصوات، حتى فى الفصل الصفر ترك (الأم) أحد الأصوات تقدم أبناءها (الأصوات) ، قالت الأم : " لم يعد سواى فى الردهة .. خرجت سالى إلى مكتب المدير لتفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة . إنها فى أسبوعها والدماء توجعها . خرج وضاح يحمل كل ما درس من التاريخ إلى الجبال المترعة بالجفاف . خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه ... خرجت سمراء إلى البوتيك ...[1] ".

إننا إذن أمام راو مختلف عن صورة الراوى الشعبى ، ومختلف عن الراوى التقليدى الممسك بخيوط الحكى .. إننا أمام الراوى الحيادى الذى يمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل فى أمر الأصوات فاحتفظ لنفسه بقدرة غيرية تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها وهذا هو النموذج الثانى لشكل الراوى المناسب لرواية الأصوات والذى كان ظهوره محدودا وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها لأن الراوى لم يمارس فاعلية الموجه لوجهة النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعى وهو أشبه بالراوى من الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائى تاركا ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .

---

[1] تحريك القلب/١٣.

النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعى وهو أشبه بالــراوى مـــن الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائى تاركا ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه .

وفى رواية (الزينى بركات) نلتقى بالراوى المتعدد ، وهو نموذج فريد فى روايات الأصوات حيث يأتى الرواة درجات فيما يشبه الدوائر المتداخلة على هذا النحو :

١- *الرحالة الإيطالى*: (فياسكونتى جانتى)

وهو يمثل شاهد عيان للمشاهد الخارجية، وهو راو يعـــزز التوهين السردى، لأنه يرى ويتكلم بل ويعلق ويستعين على روايته بالتوثيق التاريخى باليوم والشهر والسنة .

فهو يبدأ الرواية بتسجيل مشاهداته " فى أحوال القاهـــرة فى القـــرن الســـادس عشر ٩٢٢هـــ / ١٥١٧ مـــيلادية " ويصف مظاهر التغيير فى القاهرة لأنه كان بها قبل عشـــر سنوات ولاحظ (الخوف الذى يعتصر الناس / وجود حرب / تولى الزينى بركات لحسبة القاهرة) .

ثم يعـــاود الرحالة الإيطالى ظهوره فى السرادق الرابع ليعرفنا بحركية الـــتاريخ وليوثق الأحداث بمرجعية تاريخية تتوازى مع المرجعية التخيلية، فينقل عن ابن إياس وصفه لخروج السلطان لملاقاة العثمانيين.

ثم يظهـــر الرحالة الإيطالى خارج السرادقات فى مقتطفه الأخير من مذكراته، فيعلن هزيمة السلطان، ويعلن أن (خاير بك) أعاد تعيين الزينى

بركات محتسبا للقاهرة، فأعلن الزينى بركات عن عملة التداول الجديدة وهى العملة العثمانية لتحل محل العملة المملوكية .

إذن فالرحالة الإيطالى هو راو يحمل سمت المرجعية التاريخية التوثيقية ولـيعلن عـن دور محدود له، إذ إن حكيه كان خارج السرادقات التى سنجد فيها مستويين آخرين للرواية الداخلية ...

وقد تنازل الرحالة الإيطالى عن السمت الشفوى وغلب التحريرى الموثـق فى روايته، على الرغم من كونه شاهد عيان يستدعى الأحداث بفعـل التذكر مما أعطاه مساحة فى حرية الاستدعاء، إلا أن هذه الحرية تكبلت بتغليبه للمرجعية التاريخية فدار فى فلك العقلى والتعليلى .

٢- **الـراوى المؤطر:** وهو يمارس دور الراوى التقليدى، فيقوم بالوصـف ويقدم الأصوات ويربط ويعرض .. ويمارس بعض السلطات الدكـتاتورية عـلى الأصـوات، لأنه الراوى العارف بكل شىء هنا، فيـتمكن من السرادقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة (من الخلـف / من الأمام / الآنية) وهو أمر مكنه من أصواته تمكنا خارجيا وداخليا، حتى أنه نطق بالإنابة عن الأصوات عبر الضمير (هو) .

وعلى الرغم من هذه الهيمنة إلا إن الراوى ظل حياديا بين الأصوات الروائية، فلم يغلب صوتا على صوت، وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها التاريخـية واستقلاليتها الفنية بقدرة غيرية لم تسع لإذابة الفروق، وإنما سعت لإعلاء اللاتجانس بين الأصوات الروائية، لأن هذا ارتبط بالصراع الـروائى بمسـتوياته بشكل مباشر، ثم حفظ للأصوات وجهات نظرها الجزئية .

وكـان الراويان قد وثقا روايتهما على المستوى المرجعى والتخيلى

٣ - **الصوت** : ونقصد به الصوت الروائى من الداخل، كدرجة ثالـــثة من درجات هذه الروايات المتداخلة ، وسنفصل الحديث عنها فى الجزء الخاص بالأصوات الروائية . والأصوات هنا جاءت مختلفة لتحقق اللاتجـــانس المقصود على مستويات عديدة داخل الرواية، أهمها المواجهة بـــين أصوات السلطة - وأصوات الشعب لتعزز، الروايات بذلك فكرة أن البطولة لفكرة روائية تحلقت حولها الأصوات، كما سنرى ...

وتعـــدد الـــرواة فى هذه الرواية جعلنا نستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها لابما يضعفها ، لأن كل راو قام بمهمة تختلف عن الآخر فالراوى المؤطـــر اختلفـــت مهمته عن صاحب المذكرات (فياسكونتى جانتى) ثم جـــاءت الأصـــوات بعمق داخلى تختلف عنهما ، واستطاعوا جميعا أن يعكسوا الوضعية الاجتماعية والسياسية .

إلا أن هـــذه الـــرواية بخاصة قد احتفظت بقدر من الوسائل خارج نطاق السرد وخارج مهام الرواة، وكانت لهذه الوسائل أهمية كبرى وهى (النداءات / الرسائل / الفتوى ...) وهذه الصيغ قامت مقام الراوى بين الأصـــوات الروائـــية، ولأن هـــذه الصيغ والوسائل كانت تحمل معانى التحفيز كالقرارات والرسائل، والأوامر السلطانية ... وهى التى كانت تدفع عجلة الأحداث، وتطور المواجهات والصراعات بين الأصوات فى الرواية .

وإذا قدرنا لهذه الوسائل حقها ، وأضفنا إليها ماقامت به الأصوات، لأمكنـــنا أن نقـــدر دور الراويين (الإيطالى بمذكراته والراوى المؤطر) ولأمكنـــنا أن نكتشـــف أن دورهما لم يكن هو الدور المطلق للراوى فى الـــروايات العادية، وإنما كان دورهما محجما بفعل الأصوات من ناحية،

وللطبيعة التركيبية الخاصة بهذه الرواية من ناحية أخرى .

وفى روايـــة (الكهف السحرى) نلتقى بالراوى المتلبس بالمؤلف، وهو يمثل (شاهد عيان) وهو عارف لكل شيء، لكن هذه المعرفة لم تطلق يده فى الرواية إطلاقا كما نجده فى الرواية التقليدية ، وإنما وجدت الأصوات الروائـــية فزاحمـــت وجوده وغيبته وتولت هى البعد الداخلى والنفسى للأصـــوات، تاركـــة للراوى الخارجى الوصف الخارجى والإخبار العام الـــذى يحـــرك مســـار الرواية، ومن ثم يفرض ظهور الأصوات بترتيب مقصود .

وأول مهـــام الـــراوى أنه احتجز لنفسه الفصل الأول ممثلاً للصفر الإبداعـــى، ليحدد لنا ملامح التجربة الروائية ومكانها وزمانها وأصواتها، وتحدث عن الصوت المحورى (إبراهيم) بضمير (هو) ليثبت وجود مسافة بينه وبين الصوت، ومن ثم بين الأصوات، فهو مراقب فيخبر ويصف .. وركـــز على قلق إبراهيم فى انتظار محبوبته (..جلس متضائلا.. تائها فى كرسى فوتيه.. تأمل صالة البيت الواسعة.. أشعل سيجارة .. تأمل الباب المغلـــق . أخـــذ ينقل بصره المحير بين الباب المغلق والدخان الصاعد ، تعلقـــت عيناه ببندول ساعة الحائط...)[1].. ويقدم لنا الراوى الصوت الأول (إبراهـــيم) وهو رجل أربعينى ، قد أضفت عليه الأربعينية وقارا واتزانا انعكس على ردود أفعاله ...

وبعـــد أن قـــام الـــراوى بمهمة الصفر الإبداعى أسلمنا بدوره إلى الأصـــوات، فكـــان صوت إبراهيم فالوالد فالوالدة .... وأخيرا صوت كـــريمة . إلا أن الراوى لم يبتعد عن الأصوات – كما هو متوقع – وإنما

---

[1] الكهف السحرى/٣.

وجدنـــاه يـــتدخل مـــع الصوت بدرجة التباس لإلغاء المسافة بينه وبين الصوت، لتحويل الأحداث من الماضى التقريرى إلى الترهين السردى ... وتحولت الأصوات حول إبراهيم إلى مداد للاسترجاع لمزيد من الإخبار عـــن (إبراهيم) الذى احتل مركزية مهمة بحجمه الروائى كما وكيفا ، وهو أمر قلل من أهمية الأصوات الأخرى التى لم يزد دورها عن الإخبار الخـــارجى بكـــل مايتصل بإبراهيم من النشأة حتى الاعتقال .. وتركوا لإبراهيم مهمة البعد الداخلى والحوار النفسى.

وعاد الراوى ليستكمل مالم تقدمه الأصوات، وهو الجزء الخاص عن الجامعـــة ليعرفـــنا بحبيـــبة إبراهيم الأولى (عبير) ، وليعرفنا بمن وشى به (طارق) وهو زميله فى الجامعة وقد تسبب فى اعتقال إبراهيم . وهنا أكثر الـــراوى مـــن الإخبار وقلل من الوصف ... والسؤال هنا لماذا لم يجعل الـــروائى هذه المهمة لصوت (عبير) وهى شخصية جديرة بأن تستقل بصـــوت مهم بين الأصوات ، ولو ظهرت لقلصت دور الراوى ولكان خيرا لها وللرواية كرواية أصوات .

والحقـــيقة أن الـــراوى هنا قد أثر بوجوده ومكانه تأثيرا سلبيا على الرواية كرواية الأصوات ، فظهوره القوى أضعف الأصوات ، وحجم مـــا أخبر به أكثر من حجم ما أخبرت به الأصوات ، ولما تخفف الراوى من الظهور فى نهاية الرواية أعطى فرصة لصوتين (إبراهيم / كريمة) إلا أن الصـــوتين تحـــركا أفقـــيا أكثر من حركتهما رأسيا، الأمر الذى زاد فيه الوصف وقل الإخبار واتسع المجال للغة تصويرية مشبعة بظلال رومانسية ومنعطفات صوفية لتساعد على ارتشاف الأحزان وعذابات الحب .

وإذا كان الراوى عند (طه وادى) قد أعطى فرصة للأصوات، فإن

الــراوى عــند (إبراهــيم عبدالمجيد) قد سيطر سيطرة كاملة ولم يعط الفرصة للأصوات أن تحكى أو تعبر عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة ، وقد غلب المؤلف الراوى فى درجة الالتباس هنا . وهذا التحكم المفرط مــن الراوى يذكرنا بالراوى فى الروايات العادية والتقليدية ... ولذلك كــان وجود هذا النوع فى رواية أصوات قد كال لها أسباب الإضعاف، ولاســيما أنــه كان عارفا لكل شيء، متحكما فى كل شيء، فلم يمنح الأصــوات اســتقلاليتها الواجــبة، ونستطيع أن نوجز سلبيات وجود الراوى الملتبس فى هذه الرواية فى الآتــــى:

– أضــعف ملامح التميز بين الأصوات، لأنه جاء بأصوات متشابهة فى الإقامــة والجهــل والأحلام والأوهام (فزيدان / أم جابر / وليلى / زينب / سميرة...) أصوات يكرر بعضها بعضا .

– ولم يعط الراوى للصوت فرصة الظهور إلا من خلاله ، فهو الذى يحكى عن الصوت بالضمير (هو) وهو أمر لم يسمح لنا بالتغلغل فى عمق الأصــوات ومن ثم قل المنولوج ، وقلت الأحلام الاستشرافية ، وألصقنا الراوى بأحداث خارجية قلل من جفافها بالبعد الأسطورى الذى أضفناه على الأحداث.

– الأصــوات الــتى قدمهــا الراوى لم تخلص لذاتها وإنما أدخل فى حديثها الأصوات الأخرى ، فمثلا فى صوت (سعاد) لم يحدثنا الراوى عن سعاد فقط، وإنما أفاض فى الحديث عن ليلى وعلى والشيخ مسعود، وهو أمــر أســاء إلى الصوت ولم يساعد على إبراز وجهة نظر مستقلة. لأنه اســتثمر الأصــوات جمــيعها لوجهة نظر كلية كانت هى غاية الراوى والــروائى وهــو أمــر أساء إلى رواية الأصوات بشكل مباشر. وجعل

الأصوات ضعيفة ومتشابهة فغام التميز وغابت وجهات النظر وانعدمت الــرؤى ، لأن الأصوات جميعها مسخرة بفعل الراوى المسيطر إلى غاية أحاديــة ، شأنها فى ذلك شأن الرواية التقليدية التى تسمح للراوى بأن يمارس فاعلية الموحد، فضعفت الأصوات وضعفت بضعفها الرواية ، لأن الــراوى انتصــر لكل النوايا الواعية وللأفكار التى قادته إلى وجهة نظر كلية ذات بعد تأويلى واحد حسمه على حساب الأصوات ... وشكل الراوى هنا قد أذاب اللاتجانس بين الأصوات، فأذاب قدرات الأصوات لتشابه القدرات الذهنية التى ارتبطت بمكان واحد وظروف واحدة بل وآمال متشابهة ترادفت فى انتظار عودة (قطار الكنسة).

مــن الملاحــظ إذن أن رواية الأصوات تعتمد بالدرجة الأولى على الأصوات الروائية لتتولى بنفسها العرض مستغنية بذلك عن الراوى ذى المــنظور الأوحد، لأن الأصوات تعيد الحكى من وجهات نظر متعددة، وروايــات الأصوات التى استغنت عن الراوى كانت هى الأنجح كرواية أصــوات، لأنها احتفظت بقوام اللاتجانس والرؤى المتعددة مثل روايات (أصوات / الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر ....) .

أمــا روايات الأصوات التى استعانت بالراوى فجاءت فى مستويين، أمــا المســتوى الأول فسخر الراوى لمتطلبات رواية الأصوات، ومن ثم وجدنا الراوى له طبيعة خاصة جدا تختلف عن وضعه فى رواية تقليدية، وقــد وجدنــا ثلاثة أمثلة، أما الأول فكان فى رواية (ميرامار) لنجيب محفــوظ، حيــث أسند مهمة الراوى لصوت من أصواته الروائية فظل الصــوت صــوتا منفردا حفظ للأصوات الأخرى استقلاليتها ورؤاها . وأصبحت مهمة الراوى مفهومة ضمنا من خلال صوت (عامر وجدى)

ولـــيس بطـــريقة معلنة، الأمر الذى حفظ لرواية الأصوات خصوصيتها البنائية .

والمـــثال الثانى كان فى رواية (الزينى بركات) لجمال الغيطانى الذى اعـــتمد عـــلى رواة وليس على راو واحد فقط ، فكان الرواة فى شكل دوائـــر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوى التقليدى ... ووزع المهام والأضواء ، وحفظ للأصوات باستقلاليتها وتمايزها ، وهذا الاستخدام لم يؤثر سلبيا على رواية الأصوات .

والمـــثال الثالث فى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير، حيث جعل من الراوى وسيلة لوصف إرهاصات السقوط وتطور هذه الإرهاصات، أى أنـــه قدم الحدث فقط ... وترك الراوى رصد رد الفعل للأصوات، وتم ذلـــك عـــلى مـــراحل ، ولذلك لعب الراوى دورا إيجابيا فى دفع الأحداث ولم يتدخل لدى الأصوات التى احتفظت بحريتها واستقلاليتها ورؤيتها، وكان كل صوت يقدم نفسه بمعزل عن الراوى.

أمـــا المســـتوى الأخير لاستخدام الراوى فاقترب من استخدامات الرواية التقليدية ، وظهرت سيطرة الراوى وامتلاكه لزمام الأمور مما أثر تـــأثيرا ســـلبيا عـــلى الأصوات واستقلاليتها وتمايزها وقد وجدنا ذلك بصورة مصغرة أو محدودة فى رواية (الكهف السحرى) وبصورة موسعة فى روايـــة (المسافات) ولذلك جاءت رواية (المسافات) ذات تكنيك متواضـــع قياســـا بروايـــات الأصوات وكـــان الراوى العـــارف بكل شيء والمتحكم فى كـــل شيء هو السبب المباشر فى سوء التكنيك، لأن الراوى أثر تأثيرا سلبيا على الأصوات .

وهـــذا يعـــنى أن روايـــة الأصـــوات ليست فى حاجة إلى راو، لأن الأصـــوات رواة ويمكـــنهم القـــيام بهـــذه المهمة بكفاءة تحفظ لتكنيك

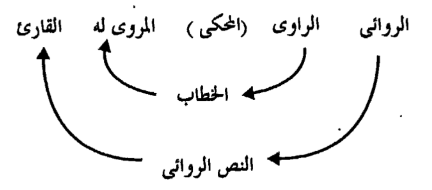
الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية ... وإذا وجد الراوى التقليدى فى روايـــة الأصوات فالأفضل أن يقوم بدور محدود ... وإذا حدث العكس وأطلق يده فى الرواية فإن ذلك سيؤثر – حتما – تأثيرا سلبيا على رواية الأصـــوات، كما رأينا فى رواية (المسافات) والتى صيغت بمستوى واحد دونمـــا أسلبة، وهو أمر يعكس حجم سيطرة الراوى بشكل ألغى ملامح التمـــيز للأصـــوات على المستوى البنائى والصياغى. لأنه كلما زادت سطوة الراوى انكمشت حدة الوعى الاجتماعى وتقلص دور الأصوات. وعـــلى الراوى – بصفة عامة، وفى رواية الأصوات بصفة خاصة – أن يســـتقبل الـــتعددية الصوتية بما يعمقها ويحفظ كيانها واستقلاليتها لابما يضـــعفها ، لأن قدرة الراوى على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيديولوجـــية المميزة للمكان والزمان فضلا عن حفظ اللاتجانس بين الأصوات الروائية .

إن حاجـــة روايـــة الأصوات للنمط الثالث (الأصوات) أكثر من حاجتها للنمط الثانى (الراوى) ، وحاجتها للنمط الأول (الروائى) تأتى بعد حاجتها للنمط الثالث ... ألم نقل بأن رواية الأصوات نموذج روائى مـــتطور وهدف سعى إليه النقاد والمبدعون منذ أن قال (هنرى جيمس) بوجهة النظر .

جـ: المروى له / عليه: (Le Narrataire)

إذا كان الراوى شخصية من خيال الروائى قد منحها وجودا فى الرواية ومنحها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل الرواية وآلياتها ، فإن هذا الراوى لابد أن ينطلق فى روايته استجابة للمروى له ، لأن حديث الأنا هو عمق لخطاب الأنت ، وحتى لو كان خطاب الراوى هو خطاب الصوت فى رواية الأصوات فهو بالتبعية يفترض الآخر أمامه فيروى له ، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المروى له) فربما تزيد هذه الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب الروائى ... وربما تقل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أى تأثير قوى .

والراوى الذى يروى بما أنه أحد كائنات الورق فهو يفترض بالتبعية وجود المروى له انطلاقا من أن أى خطاب لابد له من مخاطب، فالخطاب الحقيقى لابد له من مخاطب حقيقى، والخطاب المتخيل (السارد/ الراوى) لابد له من (مسرود له / مروى له) لأن مجرد ظهور الصوت – فى رواية الأصوات – وتمكنه من فرصة الحكى بضمير المتكلم فإذا بالآخر (المروى له) أمامه فى مدى تخيله وتخيلنا الذى سمح لنا بتصور – الصوت / الراوى– نفسه، وهنا لابد من توضيح الفارق بين الروائى والراوى من ناحية، وبين القارئ والمروى له من ناحية أخرى، وهو أمر سبق تناوله عند المنظرين لاسيما عند (جيرارجينيت) وهو على النحو الآتى :



ومعنى ذلك أن معادلة :

الــروائى ← الــنص الــروائى ← القارئ المتلقى الحقيقى

هى معادلة حقيقية خارج النص ، والروائى أصبح أكثر حرصا الآن عــلى (المتلقى) القارئ الحقيقى وهو حرص تجاوز المجاملات القديمة ، إذ كــان الــروائى يسعى لإرضاء فضول القارئ أما الآن فالأمر اختلف وأصــبح الروائى يسعى لأن يكون (المتلقى) هو القارئ المنتج الذى هو بالضــرورة جزء من التجربة الروائية ، وبدأ الروائى يسعى لضم المتلقى لتجربــته الروائــية بوســائل عديدة منها عدم وضع نهاية ، أو عرض وجهات نظر (أصوات) دونما حسم لوجهة نظر كلية، كما نجد ذلك فى روايــة الأصوات التى نحن بصددها، أو تعمد الكاتب الروائى ألا يسدد كــل الفراغات فيترك بعض مساحات (التهميش الدلالى) ليتمها القارئ بمــدى تخــيله ... وفى كــل الحالات أصبح القارئ الحقيقى جزءا من الــتجربة الروائية بقدر تفاعله معها ، ولم يعد هو القارئ السلبى الذى يكتفى بالاستقبال السالب غير المنتج، ولأن التحديث السردى بمنعطفاته العديــدة أصبح وسيلة فنية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية ، فيتحول

بذلـــك داخل التجربة الروائية ، لأنه مع الفكر الجديد وتعدد وجهات النظر يحاور ويجادل ليقنع أو يقتنع . وهو إذن يختلف فى تعامله عما كان مـــع الـــنص التقليدى الذى كان يحرص على تحقيق انفعال مع الثوابت الفكرية، وكان هذا الأمر سببا فى الاسترخاء إن لم يكن مساعدا عليه . وقد ناسبنا النص التقليدى فى النصف الأول من هذا القرن ونحن نبحث عن هويتنا ونقابل بها تحديات المواجهة الغربية .

أما المعادلة الأخرى :

الراوى ← الخطاب ← المروى له

هـــى معادلـــة متخيلة لأنها بنت خيال مركب بدأ من الروائى الذى افـــترض (راويـــا) أو ساردا ومنحه صلاحيات ... فلما بدأ الراوى فى خطابـــه وروايـــته فبالتبعية برز المروى له، وهو ناتج خيالى، إذن فهذه المعادلـــة تعد داخلية قياسا بالمعادلة الأولى (الكاتب ....) فهى معادلة خارجية .

إذن فالكاتـــب الروائى ليس هو الراوى أو (الصوت / السارد). والمـــروى له لـــيس هو (القارئ) وهذا يعنى أن الكاتب ل ايتماهى فى الـــراوى[1] ولاسيما فى رواية الأصوات التى تعد نوعا من (المحكى ذو التبـــئير الداخلى المتعدد Recit afocalisation internc multiple)[2]، لأن الأصـــوات افتراض داخلى أوجده الكاتب / الروائى ، والأصوات تقوم بالحكى للقضية نفسها أكثر من مرة وكل صوت بمنظوره الخاص .

---

[1] يمكـــن أن يحـــدث هـــذا بكـــثرة فى غير رواية الأصوات، وإن كنا وجدنا رواية واحدة وهى (المسافات) قد تحقق فيها هذا الالتباس، وقل مستوى البناء الفنى للأصوات بالتبعية.

[2] حسب تقسيمات ومصطلح (جرار جينيت).

والمروى له على هذا النحو شأن داخلى فهو الذى يتلقى خطاب الراوى أو خطابات الأصوات ، وهو يتوازى مع مايسمى بزمن الخطاب، وهو زمن الكتابة والنص وهو آنى وداخلى ويتمتع بالترهين السردى#. والمروى له لايمكن رؤيته عبر (زمن القص) لأنه زمن قبلى خارجى ... ولا يمكن تحديده مع (زمن النص) لأنه زمن القراءة، وهو بعدى وخارجى ومتعلق بالقارئ الحقيقى لا بالمروى له لأنه زمن تلقى النص ، وهو زمن مفتوح ، لأن النص يتلقى فى أزمنة عديدة ومختلفة (التلقى المفتوح).

والاهتمام بـ (المروى له) فى النقد لم يحظ بنصيب وافر حتى الآن، إذ إن النقاد والروائيين منذ قال (هنرى جيمس) و (وجهة النظر) وقد انصب الاهتمام الإبداعى والتنظير النقدى على الراوى بأوضاعه المختلفة، وكانت هذه خطوة نقدية مهمة تجاوز بها النقد نظرته التقليدية التى كانت منصبة على دراسة الرواية من خلال الكاتب نفسه ، الأمر الذى لم يساعد على تحليل دقيق للخطاب الروائى ... ومنذ الاهتمام بالراوى بدأت العناية بتحليل داخلى للخطاب الروائى.

ومنذ السبعينيات بدأ الاهتمام بـ (المروى له)، ولاسيما مع (جيرالد برينس)* وكان هذا يعنى مزيدا من العمق التحليلى داخل الخطاب الروائى، وعندما نتوقف هنا للبحث عن (المروى له) فى رواية الأصوات العربية فى مصر فإننا لا نهدف إلى إثبات وجود (المروى له) أو

الترهين السردى Instance narratives سبق التعريف به، وهو مصطلح قال به (بنفست)، وقصد به إنجاز الفعل الكلامى راهناً فى (حال)، وهو مفهوم لسانى انتقل إلى السرديات.

* راجع الدراسة القصيرة له بعنوان (مقدمة لدراسة المروى له) ترجمة على عفيفى ومراجعة د. جابر عصفور.

لكشف طريقة تحديده فى الرواية ... وإنما بالإضافة إلى هذا نسعى لغاية أخرى هى الكشف عن أهمية (المروى له) ودوره فى بناء رواية الأصوات بخاصة .

هـــناك بعض الأعمال قد حدد شكلها (المروى له) بشكل مباشر، ونـــتذكر عـــلى ســـبيل المثال (ألف ليلة وليلة) ، فشهريار الملك هو (المـــروى له) والـــذى مارس دوره المميز فى التشخيص ، وكان بقسوته وتهديـــده لشهرزاد قوة دافعة على الحكى ، ثم إن حالته النفسية هى التى فرضت موضوعات بعينها لارتشاف العظات والعبر .

وكانـــت أعمال (طه حسين) القصصية قد حفلت بخطاب مباشر لـــ (المروى عليه) وكانت عاهة (طه حسين) سببا مباشرا فى هذا الأمر، بالإضافة إلى خصوصية فهمه لحرية الفنان، وقد برز ذلك بشكل مكثف فى مجموعته (المعذبون فى الأرض) ثم فى رواية (ما وراء النهر) .

ومعـــنى ذلك أن (المروى عليه) يؤدى سلسلة من الوظائف الفنية ســـنحاول أن نجلـــيها فى روايات الأصوات، علما بأننا لن نعتمد على الضـــمير فى تحديد (المروى له)، لأن الضمائر فى السرد الروائى تتبادل مواقعهـــا، كمـــا هـــو معروف، فهى فى حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد إذ لا تتصف بالثبات . والأمر فى رواية الأصوات سهل ميسور وذلك لاعتماد الأصوات فى الحكى على (الأنا)، وحديث الأنا فى عمقـــه الروائى هو خطاب (الأنت)، حتى لوكان هذا (الأنت) هو المتكلم نفسه كما فى (المنولوج)القليل فى روايات الأصوات ، ومـــن ثم فلـــن نجـــد صـــعوبة فى تحديـــد (المروى له) مع تعدد الرواة فى رواية الأصـــوات . ولكن الخصوصية البنائية لبعض روايات الأصوات تفرض

علينا التوقف مع بعض الروايات ذات البناء الخاص الذى يتنوع فيه مكان الراوى والرواة فيتنوع بتنوع مواقعهم (المروى له) .

فى رواية (الزينى بركات) يمكننا تحديد (المروى له) عندما نستعيد الرواة وهم فى ثلاث طبقات متداخلة بشكل دائرى . الراوى الأول وهو الرحالة الإيطالى، ومذكراته التى يعتمد فيها على شهادة العيان والمرجعية التاريخية يتوجه بها إلى (المروى له) الأوربى، أو المثقف الذى يعنى بالدرس السسيولوجى والتاريخى . وأما الراوى الثانى فهو الراوى المؤطر للأحداث ويتحد مع الراوى الثالث وهم (الأصوات) فى توصيل رسالة إلى الشعب مؤداها أن الوضع الكائن بكل سلبياته هو الذى أوجد الهزيمة، والتى كانت متوقعة لمقدماتها الداخلية التى عنيت بها الرواية ، والشعب هنا هو الشعب المصرى على المستوى المملوكى (المتخيل) وعلى المستوى المعاصر (التأويلى) .

وفى رواية (ميرامار) نجد (المروى له) بارزا مع صوت وغير بارز مع صوت آخر إذ أن (المروى له) يتقلص ويندر وجوده مع مسرحة الأحداث والحوادث والحوارات الخارجية ، ويزيد حجمه كلما قلت الحوارات الخارجية وزادت الحوارات الداخلية، ولذلك نجده بشكل حاد ومهم مع صوت (منصور باهى) بينما يندر وجوده مع (حسنى علام) فسطحيته لم تسمح إلا بوجود نادر كلما انطلق بسيارته معبرا عن استهتاره وقال (فركيكو)، وهناك شخصيات أخر لم يتوفر معها (المروى له) لأن المؤلف لم يفرد لهم حديثا مستقلا كالأصوات الأخرى مثل (زهرة) و (ماريانا) و (طلبة مرزوق).. وتلاحظ أن (المروى له) قد أثر فى بعض الأصوات ولم يؤثر فى أصوات أخرى لعدم وجود مبررات

لفاعليته .

وفى رواية (يحدث فى مصر الآن) يحرص الراوى / الروائى (متلبسا) على استحضار (المروى له) وجعل من وجوده أكبر دافع للحكى، وقد أثر المروى عليه تأثيرا اضطره إلى التهميش والتوثيق والتعليل والتدخل بالاستطرادات، وهذا كله قد جعل من وجوده (المروى له) مبررا قويا لاستكمال الإيهام بواقعية الأحداث التى أعلنها منذ تحديد (الآن) فى عنوان روايته . وكان الروائى / الراوى قد صرح فى بداية الرواية بوجود دور كبير وفاعل لـ (المروى له)، إلا أننا ما إن تقدمنا فى الرواية حتى نسى الروائى / الراوى ماوعد به واستأثر بالحكى مكتفيا بالوجود عبر البعد التخيلى لـ (المروى له) .

وبصفة عامة فإن تولى الأصوات للحكى بضمير المتكلم أوجد – بالتبعية – وجودا فنيا متخيلا لـ (المروى له) وقد جاء مباشرا فى بعض الروايات مثل رواية (الحرب فى بر مصر) فكل صوت يشعرنا بوطأة (المروى له)، فصديق مصرى يتوجه إلى (المروى لهم) فيقول : " لم أجد من يقدمنى لكم ، فليس لنا فى هذه الرواية مؤلف..."[1] أما المتعهد فيقول: "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم حكاية فصلى .... ومن يكتب لكم هذا الفصل من الرواية هو مدرس ابتدائى سابق"[2]. وتلاحظ فى توجه الخطاب إشارة قوية ومباشرة إلى (المروى له)

ومن الملاحظ فى رواية (الحرب فى بر مصر) أن(العمدة والمتعهد) هما أكثر الأصوات توجها للمروى له ، بل وتوددا إليه فى محاولة

---

[1] الحرب فى بر مصر/ ٨٠.
[2] الحرب فى بر مصر / ٣٣ – ٣٥.

لاستمالته أو لتبرير موقفهما التلفيقى غير المقنع . بينما نلاحظ أن (الضابط) و (صديق مصرى) هما أقل الأصوات توجها إلى المروى له لأنهما ليسا فى موقف الدفاع وإن كان صوتهما قد تحول إلى السؤال المهم عن أهمية الحرب فى بر مصر قبل الحرب مع إسرائيل .

وأكثر الأصوات الروائية فى روايات الأصوات تبدأ دائما بـ (أنا) وتلاحظ هذه فى أصوات رواية (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله / الحرب فى بر مصر / يحدث فى مصر الآن / أصوات / ...) وهذا يستتبع بدوره وجود (المروى له) عبر العمق التخيلى لـ (أنا) فى خطابها لـ (أنت وأنتم). ولذلك فتحديد (المروى له) فى روايات الأصوات من الأمور البارزة التى لاتحتاج إلى إثبات أو عناء فالأصوات تعلن عمن تروى لهم أو عمن تروى له وجهة نظرها.

وإذا كان (المروى له) موجودا بشكل أساسى فى روايات الأصوات فما حجم هذا الوجود، وهل له فاعلية أم هو مجرد استكمال لحيلة روائية فرضتها طبيعة الأصوات وأنا السارد؟ .

فى الحقيقة قد تمتع (المروى له) بوظائف فنية مؤثرة فى أكثر روايات الأصوات العربية فى مصر ، وأول هذه الوظائف المؤثرة أن (المروى له) كان هو الممثل للجانب الأخلاقى فى الحاكم للصوت والدافع لتأزمه ، واستشهد هنا بصوتين أحدهما صوت (يوسف) فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) . فيوسف فى الرواية لم يبدأ (الأنا) بداية عادية وإنما بداية متفجرة ثائرة بعد موت (ناجى) وكأن حقيقة الموت أقلقته وأخرجته عن هدوئه فانفجر قائلا : " .. أنا يوسف " عندما أهمس باسمى بينى وبين نفسى يخيل إلى أنى أردد اسم شخص آخر لا أعرفه ، شخص غريب

عنى، لا أحبه ولا أكرهه ولكنه يزاحمنى .. "[1] وعندما يزاحمه (ضميره – المـــروى له) يدفعه إلى الاعتراف " .. نعم .. أنا الرجل الذى فقد ظله "إننا نبدأ فى الموت منذ أن نبدأ فى الحياة .. نبدأ الخسارة منذ الكسب ، نشـــرع فى رحلـــة الضـــياع فى نفـــس الـــلحظة التى نشرع فى رحلة الوصـــــول.."[2].. وهـــذا البـــوح لـــــــ (المروى له) الممثـــل للجانـــــب الأخلاقـــى هـــو الدافع الأساسى لهذه المحاكمة التى تدفعه إلى اجترار الذكريات فيعيد الحكى (من وجهة نظره الخاصة) ولنعرف بـــأن (يوسف الطفل) مازال قائما يطارده إنه (الوعى الكامن)، كما أسمـــاه لوكـــاش، وهـــو وعى مكتسب حال فهمنا أو محاكاتنا للحقائق الاجتماعـــية والسياســـية والاقتصادية ، ولذلك (فيوسف) لم يعرض للذات وإنما نقد الذات ... انتقدها عندما افتقد الظل بممارسات مناقضة لطبيعته ، بممارسات كانت شاذة تعبر عن التحول القيمى من (يوسف) الطفـــل الـــذى يمثل (المروى له) بكل معطياته القيمية إلى (يوسف) الوصـــولى، وقـــد أتاح هذا إشاعة النسبى فى المطلق ، وانتصر التحول الســـلبى على الثبات الإيجابى .. وهو أمر قد ساعد على عدم إيجاد نهاية تســـكن هذا الصراع بين يوسف الصوت (الراوى) ويوسف (المروى لـــه) وأصـــبحنا معه فى انتظار مشبع بالحيرة.." ومتفتح على التحولات والتوقعات .

إذن فـــــ (المروى له) قد مثل الجانب الإيجابى المفتقد فى شخصية وصوت (يوسف)، ولم يكن حديثه مجرد حكى بقدر ما هو بوح واعتراف

---

(١)الرجل الذى فقد ظله / جـ٢/١١١.

(٢) الرجل الذى فقد ظله / جـ٢/١١٤.

لـ (المروى له) الذىدفعه إلى ردود الأفعال الشاذة والغريبة منذ أن فقد ظله .."

أمـا الصوت الآخر فهو صوت (منصور باهى) فى (ميرامار) فهو صـورة مشابهة لـ (يوسف) فعلى الرغم من الحوارات التى ملأت أرجاء البنسيون عن الثورة إلا أن (منصور باهى) جعل صوته أقرب إلى البوح الذاتى لـ (المروى له) وهو ضميره الممثل لجانب المبادئ والمثل الـتى اقتنع بها ... ولما خان هذه المثل والقيم واستجاب لأخيه الضابط وابـتعد عن رفاقه ونجا من الاعتقال قد ازداد تأزمه ... وقد سمحت له ثقافته وفكره التقدمى أن يستنطق ذاته ويعتصرها ليستخرج ما تبقى من ذكـريات ممزوجة بألم الواقع المرير لإحساسه بالهروب وخيانة المبادئ .. وكـان (المـروى له) هو ذاته متشكلة فى بعض عناصر خارجية لإثبات بـراءته، فاستطلع صورته بشكـل غيـر مباشـر عند (زهرة) فقالت له: " حب الخائن نجس مثله"[1] ثم استطلع رأى زميل له ثم رأى (درية)، ولكـنه فى الـنهاية يعترف بحقيقته "..إنى ضعيف، إذعانى لأخى ضعف لاشـك فيه". وازداد (منصور باهى) تأزما عندما وطد علاقته بزوجة أسـتاذه ورفيقه (درية) فشعر بأنه خائن، بل تحققت الخيانة فزاد تأزمه ومن ثم بوحه .

وهنا تحرك (المروى له) ليؤثر على سلبياته ، وينتصر لإيجابياته فأعلن الانتصـار لذاتـه أولا عندما رفض زواجه من (درية) .."... وباختفائها هويت إلى الحضيض.. ورغم شقائى المؤكد فقد داخلنى ارتياح غامض[2]

---

(1) ميرامار / ١٧٩.
(2) ميرامار / ١٦٩.

وثانيا عندما اعتدى على (سرحان البحيرى) لما خان (زهرة) وقال له :
"– .. أعنى أنك وغد ... وبصقت فى وجهه وأنا أصرخ : على وجهك ووجـــه كل وغد وخائن"[٣] بل إنه يفكر فى قتل (سرحان البحيرى) لأنه صورة مجسدة لخيانته هو لمبادئه ومثله وقال : " لا حياة لى إلا بقتلك"[٤].

إن (المروى له) هنا مثل لصوت (منصور باهى) البعد الأخلاقى .. وقد أثر عليه تأثيرا إيجابيا عندما حوله إلى إنسان سوى، وأعاد إليه اتزانه عندما استعاد بعض مبادئه المفتقدة .

لقد ظل (يوسف) فى (الرجل الذى فقد ظله) منقسما على نفسه وموزع الولاء بين ذاته وبين (المروى له) – البعد الأخلاقى ذو النشأة الأولى – بينما انتصر المروى له لـــ (منصور باهى) فى (ميرامار) لأنه أخرجه من صمته وهروبه وواجه نفسه بشجاعة فتغير. وكانت الحوارات الداخلـــية للصــــوتين مع (المروى له) هى المحركة للفعل ورد الفعل – ولذلك جاء (المروى له) مؤثرا بقدر ما يحمل من بعد أخلاقى ملتزم .

وفى رواية (الكهف السحرى) جاء (المروى له) بمهمة أخرى وهى مهمة التوسط بين القارئ والراوى لإيضاح الجوانب الغامضة فى الرواية. وفى هــــذه الرواية تعرف أن (إبراهيم) طالب جامعى متفوق ، أعجب (بعبير) وبادلته الإعجاب ، وفجأة قبض عليه واعتقل دونما معرفة للسبب ... وعبـــثا حاول الوالد فعرف فقط أنه سجين سياسى ... وتفهم ذلك كلـــه من خلال الأصوات ، لكن السبب المباشر لاعتقال إبراهيم كان بعـــيد المــــنال عن الأصوات (إبراهيم / الأب / الأم ...) وهنا يتوجه

---

[٣] ميرامار / ١٩١.
[٤] ميرامار / ٢٠٣.

الـــراوى إلى (المـــروى له) ليوضح له أن سبب الاعتقال كانت وشاية كاذبة من صديق له فى الجامعة أراد أن يبعده عن (عبير) لأنه منى نفسه بها ....

أمـــا فى روايـــة (المسافات) فقد أذاب الراوى استقلالية الأصوات بســـلطته القوية .. مما جعل الأصوات موجودة من خلال الراوى، الأمر الذى وحد الرؤية مع توحد الراوى .. ومن الطبيعى أن نجد أنفسنا أمام (مـــروى له) واحد فى الرواية . وقد لعب دور المحفز للراوى.لاستكمال الجو الأسطورى الذى تدثرت به هذه الرواية، وقد صاحب (المروى له) الـــراوى إلا فى مناطق قليلة برز فيها الحوار الخارجى للأصوات والذى اســـتثمر للتهميش الدلالى . وكان الراوى الأوحد قد تحرك بروايته لـــ (المـــروى له) مـــن أجل وجهة نظر كلية تعتمد على التأويل .. ولقوتها ذابت وجهات نظر الأصوات الداخلية فى الرواية .

لقد كان لطبيعة الحوار والمنولوج فى رواية الأصوات دورها الواضح فى إبراز دور (المروى له) مع الأصوات الروائية التى كانت تتحرك على مســـتوى الـــذات داخليا وعلى مستوى العلاقات الخارجية، وكان لـــ (المـــروى له) أثـــره الواضح فى أكثر روايات الأصوات – كما رأينا – فلعب دور التوسط بين الراوى والقراء لإيضاح بعض جوانب الغموض كمـــا رأينا فى رواية (الكهف السحرى) ، وجعل السرد أكثر طبيعية ومشـــابهة للواقـــع، كما رأينا فى روايـــة (يحـــدث فـــى مصر الآن)، وأحـــيـــانا أخـــرى ظهـــر (المروى له) ممثلا للبعد الأخلاقى والجانب الالـــتزامى كما رأينا فى روايتـــى (ميرامار) و (الرجل الذى فقد ظله) فضلا عن دور (المروى له) فى تشخيص الراوى نفسه ودفع السرد نحو

الـــتطور، كما هو متوافر فى أكثر روايات الأصوات ... وجاء (المروى له) متنوعا بتنوع موقع الأصوات الروائية وتوجهاتها فى الحديث ووجهة النظر .

إن دراسة الراوى ووجهة النظر تظل ناقصة إن لم نختبر دور (المروى له) فى رواية الأصوات، وذلك لنتمكن من فهم مختلف أليات ودلالات الســـرد الروائى ، لاسيما فى البعد الداخلى ، ولقياس مسافة التأثير بين (الراوى) و (المروى له) وتحديد حجم التضاد المحفز أو الالتباس السلبى ... وفى كل الحالات كان لـــ (المروى له) دوره البارز ، وتأثيره القوى على المسار الروائى فى رواية الأصوات.

د- الأصـــــوات :

لقـــد جـــاءت روايـــة الأصوات العربية فى مصر لتمثل بعثا جديدا لخصوصـــية روائية ذات بناء فنى خاص يتمايز عن الروايات المنولوجية والأنواع الأخرى التى تتوحد فيها الرؤية بفعل الروائى أو الراوى . أما فى الأصـــوات فتحـــتفظ الرواية بالتنوع الصوتى وتبرز وجهات النظر مســـتقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية . ولا إلى رؤية أحادية تذيب التنافرات الكائنة فى واقعنا المعاش.

جـــاءت روايـــة الأصوات العربية لتنتزع الرواية العربية من المسار التقليدى. ولتضفى عليها بعض الملامح الحداثية الجديدة بقدر لا يغرقها فى مظاهـــر حداثـــية سائبة البنية ، ولايلقى بها فى أتون غموض مفرط . لأنهـــا رواية تتبنى وجهات النظر فى قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تحســـم بعد .... وهى رواية ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت

علـــى أصـــوات ، ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها ، ولأنهـــا رواية تأبى الرؤية الأحادية فكـــان من الطبيعى ألا نقع على نهاية تتوج الأحداث بمنظور أحادى ، ومن ثم جاءت بنهايات مفتوحة محملة بوجهـــات الـــنظر المختلفة دونما مصالحة أو توسط ، ولذلك فالمروى له والقارئ – دائما – مع الأصوات فى حالة انتظار، لأن الخلافات الفكرية بين الأصوات مازالت قائمة ما تدفقت الحياة .

وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائى المتميز القادر على تجاوز ذاتـــه وعلى التعمق فى الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية "وهى درجة إبداعية صعبة ، ولذلك وجدنا عددا قليلا من الروائيين هم الذين أقدموا على كتابة رواية الأصوات .

وعـــلى الرغم من توافر الحيادية والغيرية لبناء الأصوات إلا أنه من الطبـــيعى أن تكـــون هناك منطلقات فكرية حفزت الروائيين على كتابة روايـــة الأصوات، فضلا عن اختيار الموضوع وتحديده . أما المحفز الفنى فهو معروف، لأن رواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائى – فـــيها– ذاتـــه وربمـــا يتجاوز الراوى، ليصل – رأسا – إلى الأصوات وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات (اللاتجانس) .

وأمـــا المحفز الموضوعى فيمكن فهمه من الموضوع المختار ، (ففتحى غـــانم) فى (الرجل الذى فقد ظله) يحرص على إبراز دور الانتهازية فى فترة التحول السياسى الكبير بعد قيام الثورة المصرية مباشرة . و (نجيب محفـــوظ) فى (ميرامار) حرص بأصواته على إبراز ورصد ردود الأفعال المخـــتلفة تجـــاه الثورة. و (القعيد) شغل فى روايتيه بأمر التزييف الذى تمارســـه القوى السياسية والسلطوية على الشعب. و (الغيطانى) شغلته

فكـــره الخـــداع الذى يمارسه الحاكم والذى ينبئ عن إرهاصات لهزائم متوقعة قد مهدت لها السلطة بممارساتها وخداعها .

ويــأتى (عبده جبير) و (سليمان فياض) ليعبرا عن التحول الحضارى وأثــره على الشعب، وكل منهما بطريقته الخاصة فى روايتيهما (تحريك القلب / أصوات).

وعـــلى الرغم من توافر هذه الدوافع إلا أن الجديد فى الأصوات أن الكتاب لم يمارسوا فاعلية الموحد لوجهة نظر واحدة، غالبا ما كانت هى وجهـــة نظـــر الروائى فى الرواية التقليدية، وإنما كان حرصهم الأساسى على إبراز وجهات النظر المتباينة إزاء هذا الطرح الفكرى لتلك القضايا.

ولكـــى تتحقق هذه الغاية كان لابد من التنفيذ عبر أصوات ، وهذه الأصـــوات لابد أن تكون ناضجة وقوية ومتباينة ، لأنه بالنضج والقوة والتـــباين يـــتحقق (اللاتجانس) الذى هو سبيل إنجاح رواية الأصوات بصفة أساسية .. والسؤال الأولى الآن: هل كانت الأصوات فى روايات الأصـــوات المصـــرية قد تمتعت جميعها بمفهوم (اللاتجانس) أم لا ؟ وما النتيجة المترتبة على ذلك ؟.

اللاتجانـــس :

مــن الملاحظ أن أكثر روايات الأصوات فى مصر قد حرص أصحابها على إيجاد (اللاتجانس) بين أصواقم الروائية، ونسبة هذه الروايات تمثل ٦٠ % ، بينما وجدنا روائيين أخر لم يحرصوا على (اللاتجانس)، ونسبة هذه الروايات ٤٠%.

أمـــا الروايات التى حققت (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فهى (الــرجل الـــذى فقد ظله / ميرامار / أصوات / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / الزينى بركات) .

ففى رواية (الرجل الذى فقد ظله) نلتقى بخادمة ريفية وبيوسف من أســـرة متوسطة وبفنانة وبرئيس تحرير مشهور، فضلا عن أسرة إقطاعية، وكـــان التـــباين بـــين الشخصيات على المستوى الطبقى والثقافى، بل والطموحات هو سبيل التميز وبداية النجاح .. وهذه الأصوات سمحت لـــنا بالـــتوغل فى أعمـــاق المجتمع المصرى قبيل الثورة .. وكان نضج الشخصيات قد غيب الراوى وهمش دورالمؤلف الذى أسند الرواية لكل صوت ليعلن عن نفسه :

"أنـــا مبروكة ... أنا مبروكة عبـــدالتواب " أرملة عبدالحميد أفندى الســـويفى...[1] " والفنانة تقول : " أنا سامية .. سامية سامى الممثلة فى الســـينما...[2]" ورئيس التحرير يقول : " أنا ناجى .. محمد ناجى أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى ..[3] " لقد مثلت هذه

---

(١) الرجل الذى فقد ظله /جـ١/٩.

(٢) الرجل الذى فقد ظله /جـ١/٢٠٣.

(٣) الرجل الذى فقد ظله /جـ٢/٩ .

الأصـــوات الطبقات الاجتماعية أنذاك، وكان هذا الاختيار للأصوات المتباينة بداية النجاح لوجهة النظر. لأنه كشف عن التناقض الكائن بين القـــيم الثابتة ، والواقع المتغير، وكان اللاتجانس بين الأصوات بانتماءاتها الطبقـــية قد أشعل الصراع فيما أسماه (لوكاش) (الوعى الكامن)، وهو وعـــى نكتســـبه إذا أفلحـــنا فى فهـــم أو محاكـــاة الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والوضعية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها.

والجدلـــية الروائية[٤] نجحت هنا فى القبض على صيغة إنسانية أكثر شمـــولا عـــبر (اللاتجانس الصوتى) ، لأن التضاد المقصود بين الأصوات الروائـــية قـــد كشـــف حجم التصدع الحضارى والاجتماعى والقيمى للمجـــتمع المصـــرى ، والعكس ذلك على سلوك الأصوات ، وبذلك رصـــدت هذه الرواية بعدا سيسيولوجيا يتوازى – إلى حد بعيد – مع محاولات (ديستوفسكى)، حيث إن البناء الفنى جاء متلبسا ببعد فكرى ، وبوجهة نظر شاملة تبرز نتائج متوقعة للتدنى الأخلاقى وبداية التنازلات مـــن أجـــل تجاوز كل صوت لطبقته إلى طبقة أرقى على حساب رصيد النشأة المثقلة بثوابت أخلاقية لاسيما عند (يوسف ومبروكة..) .

وفى رواية (ميرامار) اختار (نجيب محفوظ) أصواته بعناية فائقة، وهى أصـــوات متباينة أشد التباين، (فماريانا) تختلف عن (زهرة) المصرية الخالصـــة، و(طلبة مرزوق) الإقطاعى العجوز يختلف عن (منصور باهى) الإذاعى الثائر، و (سرحان البحيرى) الانتهازى يختلف عن (حسنى علام) الإقطاعى الصغير المستهتر) .

إذن (فنجيـــب محفوظ) جعل لكل صوت قوامه الغيرى المستقل ،

---

[٤] نقصد: الطريقة الفنية التى تبرز تماسك المتناقضات وتوحدها فى تركيب العمل الروائى.

وقـــد تحلقـــوا جميعا حول رد الفعل تجاه ثورة يوليو ، وإن كان (نجيب محفـــوظ) قد شغلنا عن هذه القصدية الفكرية بعلاقة طارئة بين (زهرة) وسرحان البحيرى.. ثم بمقتل سرحان البحيرى ...

وفى روايـــة (أصوات) (لسليمان فياض) يتناول موضوعا حضاريا يتصـــل بعلاقـــة الشـــرق بالغرب ممثلا فى عودة (البحيرى) وزوجته الفرنسية (سيمون) إلى قريته بمصر .. ثم موت (سيمون) لتضافر الحقد والجهـــل معا . وقد رصد (سليمان فياض) لهذه القضية أصواتاً متبانية تمكنت من إبراز تعدد الرؤى، مما عمق البعد البؤرى لوجهة النظر، فكان صوت السلطة ممثلا – على نحو ما – فى (المأمور ثم العمدة) ، وصوت النساء ممثلا فى (نفيسة القابلة وزينب والأم) ثم (سيمون) الفرنسية فى الطرف الآخر من المواجهة .

وفى رواية (يحدث فى مصر الأن) نلتقى الروائى والطبيب والضابط والفـــلاح الأجير والتومرجى .. وكلهم يمثلون وظائف مدنية وسلطوية اســـتطاع الـــروائى بهذه الأصوات أن يبرز فكرته الأساسية وانتقاداته المباشـــرة لاســـتثمار السلطة فى التزييف والسطو . وهى الفكرة نفسها بتنفـــيذ آخـــر فى روايـــته الأخرى (الحرب فى بر مصر) ونجح فى تحقيق اللاتجانس بين أصواته الروائية (مصرى / العمدة / الخفير / الضابط ...).

أمـــا فى (الزينى بركات) فاللاتجانس لم يكن بين المهام الوظيفية لـــ (الشـــيخ / السلطان / الطالب / المحتسب / رئيس البصاصين...) وإنما كان اللاتجانس بشكل كلى وعام بين ممثلى السلطة وممثلى الشعب، وهو جوهر الصراع، كما سنرى.

وتحقـــق (اللاتجـــانس) بين الأصوات الروائية فى هذه الروايات قد

ساعد -بشكل مباشر- على إيجاد مسوغات قوية للصراع والاختلاف، ومـــن ثم ساعد على إيجاد وجهات نظر مختلفة وقوية ، بل وساعد على ظهـــور الصـــوت الـــثانى والثالث وقل وجود الراوى ، لأن الأصوات انتزعت هذه المهمة من المؤلف منذ أوجد أصواته على هذا النحو القوى المتضـــاد . وظهـــور الأصوات المتضادة بوجهات نظرها المختلفة ظهورا تعاقبـــيا قد أحدث بدوره ما يمكن تسميته بالتبادلات السردية، لأن كل صوت كان مختلفا عن سابقه ولاحقه، ولأن الأصوات لا تسعى لإثبات رؤية أحادية وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة .

ويمكـــن أن نستشهد بنموذج واحد على توافر (التبادلات السردية) التى أوجدها (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية ... ونستشهد هنا برواية (الزينى بركات).

فى رواية (الزينى بركات) مجموعة من التعارضات الثنائية بمستويات مخـــتلفة أذكـــر منها (الشتاء والصيف ، المماليك والعثمانيون، الزينى وزكريا ، الفوانيس والظلام ...) ومن ثم بدأ الصراع سلطويا بين (الزينى وزكـــريا بـــن راضـــى) ثم تحول الصراع الطبيعى بين السلطة ممثلة فى (الســـلطان / المحتسب ونائبه (الزينى وزكريا بن راضى / البصاصون) والشـــعب ممـــثلا فى (الشـــيخ أبـــو السعود / سعيد الجهينى + عامة الشعب..). وفى السرادقات التى أقامها المؤلف قد حرص على أن ينتقل مـــن صوت سلطوى إلى صوت شعبى، فى تبادل سردى مقصود لإبراز المواجهـــة الضعيفة بين السلطة والشعب وهذا الضعف الشعبى هو الذى زاد الســـلطة طمعـــا، ولاسيما بعد تصالح وتعاون (الزينى وزكريا) فزاد القمـــع والتجـــبر وقـــبض على (سعيد الجهينى) وزاد السلب للإنسان

المصرى، آنذاك، حتى سلبت أبسط مقوماته وحقوقه الإنسانية وهو أمر يشى بمقدمات الهزيمة ضد العثمانيين ، لأن الهزيمة أصبحت حتمية تاريخية فرضـــتها الممارســـات القمعية للسلطة ، وقد نفذت الأصوات بتبادل ظهورها هذه الغاية .

ونلاحـــظ التبادلات السردية كانت أولا داخل السلطة بين (الزينى بـــركات) و (زكريا بين راضى)، فتناوبا الظهور المباشر وغير المباشر وكانـــت التـــبادلات السردية هنا قوية وتستمد قوتها من قوة الصوتين (زكريا والزينى) .

ثم تحولت التبادلات السردية بين السلطة بأصواتها والشعب بأصواته، وتناوبـــت الأصـــوات السلطوية الظهور مع الأصوات الشعبية، إلا أن التـــبادلات الســـردية هنا لم تحظ بقوة، لأن المواجهة لم تكن متكافئة بين السلطة والشعب .

أما اللاتجانس بين الأصوات الروائية فلم يتحقق بالدرجة المطلوبة من التـــباين بـــين الأصـــوات فى روايات أصوات أخر، منها (السنيورة / المسافات / تحريك القلب / الكهف السحرى) ، ويبدو أن السبب العام هـــو وجـــود الراوى ، فوجود الراوى لم يعط للأصوات قوتها المطلوبة ، وفى بعض الروايات – مثل (المسافات) – تحكم الراوى فى أصواته تحكما لم يسمح لهم بالاستقلال والحرية ، وكانت الغاية هى الوصول إلى وجهة نظر كلية، ومن ثم كانت الأصوات وسيلة لهذا الوصول ، وليست غاية فى حد ذاتها حتى تعلى من وجهات نظرها الداخلية، فضلا عن أن الراوى قد صبغ الأصوات بصبغة واحدة وآمال واحدة فى مكان واحد، ولذلك جاءت أصواتهم متشابهة .

وتحكـــم الراوى فى الأصوات قد أضعفها، لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصوت فقط وإنما تحرك به أفقيا ليتحدث عن شخصيات أخرى، ممـــا جعل ظهور أصواته فى دفقاته السردية ظهورا غير مكتمل ، وكانت الأصـــوات جاهلة وضعيفة ومغروسة فى جو أسطورى ملؤه الخرافات ، ولذلـــك أعـــتقد أن الـــراوى هنا وسلطته القوية المتحكمة قد أضعفت الأصـــوات وســـوت بينها تسوية أذابت اللاتجانس، فتأثرت الرواية هنا تأثـــرا سلبيا، ومالت بنيتها نحو التقليدية التى تتبنى فكرة واحدة وهو أمر يخـــتلف عـــن غاية الأصوات التى تعلن وجهات نظر دونما حسم يذيب الفروق الفكرية أو الطبقية الكائنة فى الرواية . ولذلك كانت الأصوات فى هـــذه الـــرواية بعدا شكليا فقط، لأنها لم تفرض نفسها على التكنيك الروائى الذى مال نحو التقليدية البنائية .

وتـــأتى رواية (السنيورة) براويها المتحكم أقرب إلى (المسافات)، فبالإضـــافة إلى ســـلطة الراوى – المحدودة هنا – التى أضعفت بالتبعية ســـلطة الأصـــوات، كـــان اختيار الأصوات لايساعد على استقلاليتها ولايعلـــن إلا التجانس المتحقق بفعل الأصوات التى تنتمى جميعا لأسرة واحدة فى مرحلة سنية واحدة ليحكوا عن شىء واحد ، فالصوت الأول (للولـــد مختار) والصوت الثانى للولد (طلبة) والصوت السابع للطفلة (وســـيلة) وبـــين هذه الأصوات جاءت أصوات (مسطحة) – إن صح التعـــبير – لـــتعلن عن تبعيتها واستسلامها مثل (شيخ البلد / سيدنا / حفناوى / ثم معاطى) .

ويـــبدو أن موضـــوع الـــرواية قد فرض على الأصوات نوعا من الـــتجانس النسبى لأنهم أميون وقرويون ، ولذلك لم يعبر أى صوت عن

وجهـــة نظـــر مستقلة له، لأن الأصوات غير ناضجة هنا والمكان الذى أنشأهم واحد، فالتفكير والعادات بل والأمال متشابهة، فالرجال جميعهم يطمعون فى شرف الفوز بــ (سايس بغلة التفتيش) لأنهم فهموا أن هذه الوظـــيفة اسمـــية فقط وأن الفعل الحقيقى هو إرواء شبقية (السنيورة) الجمـــيلة، ولذلك تسابق رجال القرية للإعلان عن الفحولة والقوة التى تحقق لهم ذاك القرب .

ولذلك نستطيع أن نقول – كما نقول فى الروايات التقليدية – بأن مجموع الأصوات أدى إلى تنامى الحدث والروائى وإتمامه لإعلان وجهة نظـــر عامـــة ابتلعت وجهات النظر الأخرى الضعيفة ضعف الأصوات المتجانسة نسبيا.

ونســـتطيع القول إذن إن هذا التجانس قد ساعد الأصوات جميعها لرســـم صـــورة مصـــغرة للدنـــيا وغرورها ومظهرها الجميل وخباياها المزعجـــــة، وجعل من (السنيورة) رمزا لهذه الدنيا ، ولم نجد من بين هذه الأصوات إلا صوت (سيدنا) الذى استطاع بقراءته المتعثرة (ثقافة / تعـــلم) أن يكتشف السر ... وعبثا حاول إعلانه وإفشاء الحقيقة المرة عـــن منصب (سايس بغلة التفتيش)، لكن طبول الآمال وغناء الجموع قد علت على صوته فلم تصل الحقيقة لأحد.

إذن فاللاتجـــانس لم يـــتحقق هنا ، ومن ثم لم نقع على وجهات نظر داخلـــية، وإنمـــا وجدنا وجهة نظر أحادية ساعدت الأصوات المتجانسة عـــلى تبليغها، لاسيما وأن أصوات الأطفال (مختار – طلبة – وسيلة) كانـــت تعـــبيرا عن الفطرة بطريقة تلقائية، فكانت الأعمق تأثيرا، لأنها أصوات لاتحمل أى درجة سلطوية فى الإبلاغ وهو مصدر قوتها .

أما رواية (الكهف السحرى) فلم تخلص الأصوات للتبليغ بشكل مباشـــر، لأن الراوى فرض نفسه على الأصوات لاسيما فى فصل الصفر الإبداعـــى مع (إبراهيم) فكان شاهد عيان يصف مايراه من إبراهيم وما يراه فى بيت إبراهيم ... ثم تدخل الراوى مرة أخرى ليتم شيئا لم تتمكن الأصـــوات من تبليغه وهو سبب اعتقال (إبراهيم). وأعتقد أن أسلوب الـــراوى إعلان عن ماض تقريرى أضعف حالات الترهين السردى التى أوجدها الأصوات فى هذه الرواية .

أمـــا البنـــية النصـــية لهـــذه الرواية فاستمدت قوامها من (الواقع الاجـــتماعى والسياســـى) وهو أمر سابق على النص الروائى ، ومن ثم جاءت الأصوات مع الراوى لإنتاج بنية تمثل امتدادا لواقع وليست خلقا لـــه ... ، وليست محاولة لاكتشافه ، وكان الصراع قد اختصر أولا بين القيم والمثل (ابراهيم) بثوابتها الأخلاقية ، وبين حركية الواقع السياسية ، وإذا بصـــوت (إبراهيم) يمثل مركزية تحلقت حولها الأصوات الأخر فى الرواية ، وقد أضعف هذا الأصوات (الأب / الأم / عبير / ..) ولم تمثل درجـــة من القوة تعلن بها وجهة نظر ، ولأن الممارسات القمعية لمتغيرات السياسة وعنفها مع الثوابت الأخلاقية (إبراهيم) قد تردد صداها داخل المجتمع فتحولت الأصوات الأخر إلى أصوات تدليل على سوء التحولات السياســـية، من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثوابت القيمية التى أنتجتها البيئة الاجتماعية ، وهو أمر حول الأصوات الروائية إلى توابع لإبراهيم، لأنها إما مشفقة عليه أو ترثى له أو تعلن عن حبها، فأصبحت الأصوات (وحـــدة متجانســـة) تعلـــن بأصواتها عن إعادة توزيع نبرات الرفض الجماعى لسياسة الاعتقالات والقمع .

وكـــان مـــن الطبـــيعى مع هذا التجانس أن نجد أنفسنا أمام وجهة نظر كلـــية، ووجهة النظر الكلية فى هذه الرواية لاتمثل إعادة إنتاج للقيم الثابـــتة ، وإنما عملت على تحريكها واهتزازها بقوة متفوقة فرضت على (إبراهيم) أمر الاعتقال ، ثم فرض على (إبراهيم) أمر الزواج بأمر الحب . إذن فالقوى الأخرى (السياسة / الحب) قد انتصرت على (ابراهيم) . لأنه أظهر ضعفا أمام اختبارى الاعتقال والحب ..

وعـــلى الـــرغم من التنوع الشكلى للأصوات (الأم/ الأب/ الجار/ حبيـــبة الجامعـــة ..) إلا أن هذه الأصوات أعلنت التجانس إزاء رؤية أحاديـــة وموقف اجتماعى موحد يناصر (إبراهيم) أو يشفق عليه .. كل بطريقته، وهو أمر وصل بالرواية حد التكرار- فى آخرها- لتيمة تواترت بكـــثرة تواترا طرديا مع غايتها، حتى وصلت لحالة من الجمود الأفقى للحب بين (إبراهيم وكريمة)، على الرغم من الرغبات المشتعلة والمتجددة رأسيا بتكرار اللقاءات .

وفى روايـــة (تحـــريك القلب) وجدت درجة من التجانس غير خفية مصـــدرها أن الأصـــوات أخوة ، فضلا عن تقارب المرحلة السنية مع أهـــداف وطموحات ذاتية باهتة وغير بائنة ، ولذلك لم نجد صوتا يحمل وجهة نظر داخلية قوية ، وأصبح سقوط البيت بدلالاته الرامزة هو القوة الـــتى أذابـــت حـــدود اللاتجانس ، وأصبحت الأصوات مظاهر إثبات للترقب والتوتر، وكل صوت بطريقته، ولم نجد اختلافا إلا فى وجهة نظر الأم والأب ومدى تمسكهما بالبيت .

وعلى الرغم من وجود سبعة أصوات روائية .. إلا أننا نلتقى بثلاث وجهات بارزة فقط بسبب التجانس بين بعض الأصوات ، فالأم والأب

وجهـــة نظر واحدة والأبناء (وضاح / سالى / سمراء / صيام) تجانسوا تحـــت وجهة نظر ثانية ، ثم جاء صوت (على) الساعى للإنقاذ ليمثل وجهـــة نظر مستقلة، لأنه الوحيد الذى غامر وسافر وارتبط بالبيت عن بعد .

وبعـــض الأصـــوات قـــد فهمت بتجانسها أنها (جزء من اللعبة ولا تفهمها) على حد تعبير (سمراء). ولا يعنى الإقرار بثلاث وجهات نظر أنها وجهـــات نظـــر قويـــة، وإنما هو تقسيم يعلن التجانس ولايعلن التباين القـــوى، لأن الأم والأب فى وجهـــة النظر الأولى كانا سلبيين ولم يحاولا إقـــناع أبنائهم ولاحتى جمعهم بعد السقوط ، بينما كانت أصوات وجهة الـــنظر الثانـــية متفرقة ... وكأن الأصوات بهذه السلبية والتجانس قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت نفسه ، لأن الأصوات اختارت أحلام الـــيقظة سبيلا للخلاص ، ولأن الأصوات كانت ضعيفة ولم تتبن وجهة نظر فكرية أو أيديولوجية تدفعها للعمل أو تدفعها لتحويل المسار الفردى المزمن على مسار جماعى مؤثر.

ومـــن الملاحـــظ أن الـــتجانس والضعف للأصوات هنا قد جاء من داخـــلها، لأن الـــراوى لم يؤثر بوجوده على الأصوات تأثيرا سلبيا كما رأينا فى (المسافات) – مثلا – بل إن الراوى هنا كان إيجابيا للغاية، لأن وجوده كان محفزا لرد الفعل القوى الذى لم تستجب له الأصوات .

إذن فـــــــ (اللاتجانس) هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت، ومـــن ثم لوجهـــة نظـــره، وقد لاحظنا أن الروايات التى حرصت على (اللاتجـــانس) بـــين أصـــواتها قد حققت نجاحا أفضل فى تكنيك رواية الأصوات ، وقد حجمت دور الراوى فضلا عن الاختفاء التام للمؤلف،

وهـــذه غايـــة أساســـية لوجهة النظر تنم عن قياس فنى متطور للإبداع الروائى .

واختفـــــاء المؤلف والراوى قد أعلن – بالتبعية – عن قوة الصوت وحريـــته واســـتقلاليته، الأمـــر الذى نتج عنه تعدد الرؤى تبعا لتعدد وجهـــات الـــنظر الداخلـــية التى تحققت فى هذه الروايات التى التزمت باللاتجـــانس مـــثل (الرجل الذى فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث فى مصر الآن/ الحرب فى بر مصر / الزينى بركات) وهى النسبة الأكبر من روايات الأصوات العربية فى مصر.

أمـــا عـــدم الـــتحقق الكامل لـــــ (اللاتجانس) فى بعض روايات الأصـــوات نحـــو (السنيورة / المسافات / الكهف السحرى / تحريك القلـــب) فكـــان ذلك لأسباب عديدة، منها مايعود مباشرة إلى المؤلف وموضوعه وحرصه على إبداء نظرة أحادية لوجهة نظر كلية، كالروايات التقليدية ، وكانت النتيجة أن الأصوات متجانسة متحركه لغاية واحدة، فذابـــت وجهـــات الـــنظر الداخلية بفعل الغاية الكلية الموجهة توجيها قصـــديا، ومـــنها مـــايعود إلى سلطة الراوى المطلقة التى سيطرت على الأصـــوات سيطرة حجمت دورها وأفقدها الحرية والاستقلالية المستنبتة لوجهة النظر كما فى رواية (المسافات) .

ومـــنها ما يعود إلى ضعف الأصوات وعدم تبنيها لفكر أيديولوجى يحمســـها للعمـــل كمـــا فى روايـــات (تحريك القلب / والسنيورة / والمســـافات). وهـــناك روايات افتقرت لتحقيق اللاتجانس بين أصواتها بســـبب تبنيها لفكرة البطل المركزى، الأمر الذى جعل شخصية البطل تســـتأثر بجل الاهتمام حتى ظهرت الأصوات الروائية الأخرى فى شكل

ثـــانوى، ومثال ذلك مانجده فى رواية (الكهف السحرى) التى جعلت مـــن (إبراهـــيم) بطلا مركزيا فتهمشت من حوله الأصوات الروائية الأخرى - كما وضحنا.

ومـــع الأهـــية الكبيرة لـــ (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فى روايـــة الأصـــوات ، وهـــى أهمية حرص عليها الروائيون ، إلا أن هذا الحرص لم يكن تاما كما أن تحقق (اللاتجانس) لم يكن تاما أيضا ، ومن المفترض - بداهـــــة - أن التباين بيـــن الأصوات الروائيـــة يتبعه - تنفيذيا- التبايـــن الصياغى على مستوى منطوق هذه الأصوات ، وهو أمـــر لم يـــتحقق فى أكثر روايات الأصوات - على غير المتوقع - لأن اللاتجـــانس يســـتتبع أســـلبة موازيـــة، تساعد على إنجاحه واقناعنا به وبالأصوات، كمقدمة للقناعة بوجهات النظر المتباينة.

الأصوات والأسلبة:

والقدرة على الأسلبة والتعددية اللغوية تتحول فى الرواية من الدلالة المعجمية إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته ، والأصوات بتباينها . وفى رواية الأصوات - بخاصة، ومع اللاتجانس - تصبح التعددية اللغوية ضرورة فنية ، لأن عدم وجود الأسلبة والتعددية اللغوية كان أمرا مقبولا - إلى حد بعيد - فى الرواية التقليدية التى لم تتحلل من الأحادية القومية والهـــدف الواحـــد والغاية الواحدة ، لكن الأمر يختلف تماما مع رواية الأصـــوات الـــتى لاتسعى لرؤية بل لرؤيات ، ولاتتوحد فى نمط وإنما فى أنمـــاط ، ولاتنتصر لفكرة وإنما تبقى على جميع الأفكار، ومن هنا أصبح الـــتعدد اللغـــوى ضـــرورة تتطلبها بنية الأصوات، لاستكمال مفهوم

(اللاتجـــانس) الواجـــب توافره فى رواية الأصوات، ولأن الانعتاق من الشيء مرتبط بلغة الصياغة، والتعبير عن التحول والتطور يستتبعه تعبير لغـــوى ملائـــم، ألم تـــر أن تمرد الرواية والروائيين على الواقعية قد بدأ بالتمرد على اللغة الاستدلالية كما فعل (جويس) – على سبيل المثال –.

إذن فلاســـتكمال (اللاتجـــانس) كـــان على روائيى الأصوات أن يســـتقبلوا فى روايـــاقم التعددية الصوتية بما يعمقها لابما يضعفها ، لأن القدرة على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيديولوجية ، لأن المتكـــلم فى الـــرواية هو الصوت الذى ينبغى أن يحمل بلزماته التعبيرية مايعلن به عن انتمائه الطبقى أو توجهه الأيديلولوجي، وسيكون الصوت متميزا بقدر ما تحمله صياغته اللغوية من تميز ، ولأن الكلمة مع الصوت تـــنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات هذا الصوت الروائى ، ولأن هذه الكلمة المعبرة فى الرواية هى البديل الحقيقى القائم مقام الحياة، ومـــن هـــنا كانت أهميـــة استكمـــال اللاتجانـــس بالتعدديـــة اللغوية للأصوات فى رواية الأصوات، لأن هذه الأسلبة القصدية ستساعد على إبراز وجهة نظر الصوت وإقناعنا بها[1].

وقـــد تكـــون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة – إلى حد بعيد – فى الـــرواية المنولوجـــية أو التقليدية ، لأن الكاتب يعلن عن نفسه أو أن الـــراوى يفـــرض هيمنـــته الأسلوبية ، فى سياق يتوازى مع دور فاعلية

[1] عـــلى الـــرغم من التعددية الصوتية إلا أن الاعتراف بمركزية الإيديولوجية الروائية المؤسلبة أمر مهم، لأن الروائى هو المؤسلب (الحاضر الغائب)، فهو يمثل المركز التنظيمى للمستويات اللغوية، من أجل إبراز وجهات النظر المختلفة، ولذلك فالبحث عنه فى أى مستوى من مستويات التعدد اللغـــوى فى روايـــة الأصـــوات أمر محفوف بالمخاطر، ولا يقل خطورة عن بحثنا عن وجهة نظر الروائى، داخل أية وجهة نظر لصوت من الأصوات الروائية.

الموحـــد لوجهـــة نظر أحادية يقوم ببسطها ، لكن التوحد الصياغي غير مقـــبول فى الأصوات لأنه من المفترض أن الأصوات مختلفة فى توجهاتها الفكـــرية ومستوياتها الثقافية والطبقية ومن المفارقات المعيبة أن نتجاهل هذه الفروق فى الصوغ الأسلوبى للأصوات .

والســـؤال الـــذى يفرض نفسه الآن: لماذا تجاهل روائيو الأصوات الـــتعددية اللغويـــة ؟ وهذا التساؤل يفرض نفسه لسببين: أولهما أهمية الـــتعدد اللغوى لرواية الأصوات تحقيقا لسمة (اللاتجانس)، والسبب الآخر أن اختفاء التعددية اللغوية من روايات الأصوات التى نطبق عليها تكـــاد تمـــثل ٨٠% وهى نسبة عالية وغير متوقعة ، وقد أساءت لهذه الروايات، لأن مفهوم (اللاتجانس) لم ينطبق تمام الانطباق على الأصوات المتباينة .

والتفسير المبدئى لارتفاع هذه النسبة غير المرغوب فيها فنيا فى رواية الأصـــوات يعـــود فى بعـــض الـــروايات إلى نوعية الأصوات الروائية المشـــاركـــة فـــى الروايـــة ، علـــى سبيـــل المثـــال نجـــد أصوات (الـــزينى بركات) متقاربة المستوى الثقافى والحضارى ، فضلا عن انتمائها لمكان واحد بلزمات لغوية معروفة، ولذلك نقبل هنا بعدم التعدد اللغوى أو الـــتمايز بين أصوات مثل (الزينى بركات / سعيد الجهينى / زكريا بن راضى / عمروبن الغدوى) واكتفى الروائى بإحياء لزمات العصر إحياء ناجحا، لكن التقارب بين مستوى الأصوات لم يسمح بالتعددية اللغوية ، وهو أمر مقبول فى مثل هذه الرواية .

والـــتقارب الـــثقافى والطبقى بين الأصوات الروائية كان أحد أبرز أســـباب تغييـــب التعدد اللغوى فى روايات أخر مثل (تحريك القلب /

الكهف السحرى / المسافات) .

فى (تحـــريك القلب) كانت الأصوات مجموعة من الأخوة فى مراحل سنية متقاربة (سالى / وضاح / سمراء / صيام / على ...) وعلى الرغم من وظائفهم المختلفة إلا أن ذلك الاختلاف انعكس على طريقة التفكير لا عـــلى طـــريقة التعبير، إذ لم تكن الفروق قوية حتى تفرض التعددية اللغوية نفسها هنا .

والأمر نفسه فى رواية (الكهف السحرى) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخـــت مـــتقاربون ثقافيا وطبقيا وحضاريا ، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أما الأم فاختلفت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطرى ولم تكـــن مـــثقفة، فجاء صوتها مختلفا عن الأصوات الأخرى فى طريقة الـــتفكير لا فى أسلوب التعبير، وهذا ما يؤخذ على الكاتب هنا ، فالأم عـــندما عجـــزت عـــن الفعل أمام ابنها المعتقل لجأت إلى الدّجالين وإلى الخـــرافات وذهبـــت (للشيخ سيد الدجال ...) ولما ثار عليها الزوج عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت.

أمـــا فى روايـــة (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لســـببيـــن: أمـــا الســـبب الأول فهو توازى وتساوى الأصوات فى المستوى الثقافى والاجتماعي والتقارب السنى .. وهذه العوامل أدت إلى التشـــابه لا عـــلى مستوى التعبير ولكن على مستوى الفعل ورد الفعل والأحـــلام ، إذ وقعت الأصوات بفعل الجهل فى جو مشحون بالخرافات والأســـاطير والغموض والجنس والفقر (زيدان / سعاد / ليلى / زينب / سميرة / أم جابر / جابر/ حامد ...) .

أمـــا الســـبب الآخـــر فيتمثل هنا فى سطوة الراوى وسيطرته على

الأصوات بطريقتين: الأولى أنه لم يعط للأصوات فرصة كاملة للتعبير عن نفسها، لأنه تولى بنفسه الحديث عن الأصوات وغيبهم باستخدامه لضمير الغائب فى حديثه عن الأصوات ، والطريقة الثانية أنه ظهر فى صورة الراوى العارف بكل شيء ، وقاد الأصوات عنوة إلى غاية كلية لوجهة نظر أحادية ، وقد ساعدته الأصوات بضعفها وجهلها ، وكان من الطبيعى إذن أن تنعكس هذه السطوة والسيطرة من الراوى بشكل عملى فيطمس مابقي من ملامح تميز بين الأصوات، عندما يمنح أصواته أسلوبا تعبيريا موحدا يشد خيوطه إلى ذاته ويقطع تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية .

وكاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوى جعل من ثقافته الدينية التى يتميز بها امتدادا أسطوريا لأن (الشيخ مسعود) معنى بأمر الجن وتعذيبه ، ثم حديثه عن السمكة الذهبية ودمعتها التى غطت البحيرة ، وبهذه الخرافات انخرط (الشيخ مسعود) مع باقى الأصوات فى جو الرواية المشحون بالخرافات ، وفقد (الشيخ مسعود) تميزه ، ولم يحتفظ إلا ببعض اللزمات التعبيرية البسيطة التى تعبر عن حفظه لبعض آيات القرآن . ومن ناحية أخرى فالراوى لم يسمح لصوت (الشيخ مسعود) بالظهور إلا مرة واحدة ، ولذلك لم يتمكن الصوت من مؤهلات التميز التعبيرى التى كان ينبغى أن يوفرها له الراوى .

وإذا كنا قد وجدنا بعض الأسباب التى غيبت التعددية اللغوية لبعض الأصوات الروائية، كتساوى الأصوات فى الثقافة والبيئة والطبقة، أو لزيادة سلطة الراوى الذى أضفى أسلوبا موحدا للأصوات ، متجاهلا

الاختلافات بينها بحكم سلطته الروائية ، فإن الأمر يختلف مع رواية (الرجل الذى فقد ظله) فهذه الرواية تمتعت باختيار منتقى لأربعة أصوات مختلفة اختلافا نوعيا من حيث الطبقة الاجتماعية والثقافة والمهنة أو الوظيفة ، فنحن نلتقى بـ (يوسف) الصحفى و (سامية) الممثلة، و(مبروكة) الخادمة ، و (ناجى) رئيس التحرير المشهور . وهى أصوات عبرت عن طبقات اجتماعيه مختلفة إلا أن الصياغة اللغوية لم ترق إلى مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس) .

إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين فى (دعاء الكروان) كيف ينطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة ؟ وهو السؤال نفسه كيف ينطق الراوئى (مبروكة) بأسلوب يتوازى مع مثقف كبير مثل (ناجى) أو (يوسف)، وكيف يسوى بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) فى التعبير الأسلوبى عندما وضعهما معا فى بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوى أو الأسرى المفتقد. فضلا عن أن الأسلوب الروائى - بصفة عامة - لم يحمل بعبق المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية قبيل الثورة .

ومن المعروف أن النجاح فى إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد الروائى بالتبعية ، لكن الأمر هنا اختلف فاختفت التعددية اللغوية ، كما اختفى الروائى أو الراوى ، لأننا من البداية إلى النهاية مع أصوات تتحدث عن نفسها، انطلاقا من الـ (أنا). إذن فالراوى أو الروائى لم يتسبب فى هذا التوحد الأسلوبى ، والأصوات ليست متوازية متساوية، إذن فلماذا غابت التعددية الصوتيه هنا ؟

يبدو أن هذه واحدة من أهم السقطات التى تؤخذ على

الـــروائى هـــنا، وهـــى أن الإجـــادة الفنية لبناء رواية الأصوات بداية مـــن اللاتجـــانس بـــين الأصـــــوات لم تتوج بتعدديـــة لغوية ، وربما يغفـــر لــــــه أن محاولـــتـــه الروائيـــة هى من أقدم الروايات المصرية فى هـــذا المجـــال ، لأنـــه ســـبق (نجيـــب محفـــوظ) وكتب روايته فى منتصـــف الســـتينيات ، وكـــان لابد للرواية الأولى لتكنيك الأصوات أن تخلـــف وراءهـــا بعـــض الوهـــاد الـــتى حرص التابعون بعده على تســـويتها وإدراكهـــا، لاســـيما فى روايـــات (السنيورة / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر / أصوات) .

وهـــذه الـــروايات قد أكملت دورة اللاتجانس عندما حرصت على الـــتعددية اللغويـــة فزادت قناعتنا برواية الأصوات . وقد جاءت هذه التعددية على درجات من ناحية الإجادة والتطبيق ، فرواية (الحرب فى بر مصر) هى أقل هذه الروايات احتفالا بالتعددية اللغوية ، لأن الكاتب اكـــتفى بأن يمهر كل صوت ببعض اللزمات التعبيرية المميزة له والدالة على توجهه ووجهة نظره .

ثم جاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية على الرغم من الحرية الكبيرة التى تمتعت بها الأصوات ، ومن ثم جاءت اللغـــة الروائية عبارة عن شحنات معزولة – على حد تعبير (بالى) – لأنهـــا افـــتقرت إلى الأســـلبة الحقيقية التى تظهر الفروق بين الأصوات الروائية ، على الرغم من نجاح الروائى فى إظهار التباين الفكرى ، وتباين ردود الأفعال إزاء حدث وصول (سيمون)، ثم حدث موت (سيمون). ولـــولا وجـــود بعض اللزمات التعبيرية الخاصة بـــ (العمدة / أم أحمد / أحمـــد البحيرى) لاختفت التعددية اللغوية التى جاءت محدودة فى هذه

الـــرواية ،ولم ترق إلى مستوى التباين الفكرى الجيد الذى نفذه الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية[1].

أمـــا فى روايـــة (السنيورة) فقد استطاع الروائى أن يوجد التعدد اللغوى لأصواته الروائية، وذلك بإحيائه للكلمة فى الرواية إحياء خاصا، وبأســـلبة عبرت بمصداقية عن السياق الروائى وتنامى الحدث الروائى ، فاكتســـبت التعددية اللغوية بعض المهام الوظيفية الفعالة لإظهار وجهة النظر ، لأن الصوت هو الإنسان المتكلم بوجهة نظره، ورواية الأصوات فى حاجة ماسة إلى هذه التعددية اللغوية ، لأن الأسلبة فى رواية الأصوات تعبر بمصداقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناها وملكاها، تماما كما نجده فى هذه الرواية، حيث نقلنا الروائى إلى عمق القرية وعبقها وزخمها وجهلها ممـــا زاد قناعتـــنا بالأصـــوات ، وبالواقع القروى الذى تنتمى إليه هذه الأصـــوات ، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقا عندما قال بأن (خيرى شـــلبى) " صـــور القرية المصرية لأول مرة فى أدبنا العربى بشكل مبهر وبديع .

والتعدد اللغوى الناجح عند (خيرى شلبى) نشعر به وبتأثيره، بداية من العنوانات التى عنون بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكى عن يـــوم مـــرواحه الترحيلة / حفناوى يحكى كيف وكيف وكيف / كيف تكلمـــت الزكيبة لشيخ البلد ...) والحقيقة أن الأسلبة القصدية هنا لم تـــنقل ، وإنمـــا جاءت طبيعية أغنت عن الوصف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النوعى للأصوات المتباينة روائيا (عامل

---

[1] يحـــرص الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية، لأن هذه النقطة سبق الاستشهاد عليها فى (خصوصية البناء الروائى لرواية الأصوات).

الترحـــيلة / العمـــدة/ سيدنا / الأطفال) فكانت لزمات كل صوت تميز مرحلـــته السنية ووظيفته أو عمله ... ، بل إن اللزمات التعبيرية الخاصة بهـــذه الأصـــوات تفجـــر لدى المتلقى بعدا تجسيديا للصوت يمكننا من استحضار هيأته على نحو ما، ببعد تخيلى وبمساعدة تلك اللزمات الخاصة، فـــنحن يمكنـــنا أن نستحضر الأطفال والعمدة وسيدنا... وكل بصورة خاصـــة يفجرها رصيده من التميز الأسلوبى فى الحكى والقص كصوت مســـتقل ، ولذلك فالتعدد اللغوى وإجادته أهم ما يميز رواية الأصوات هـــنا، بل إنه أهم مايميز هذه الرواية بين نظيراتها من روايات الأصوات المدروسة هنا .

والحـــرص عـــلى إبـــراز التعددية اللغوية ليس فقط استكمالا لـــ اللاتجـــانس ، وإنما طبيعة البناء الفنى للأصوات الروائية تقربنا إلى مفهوم مســـرحة الأحداث وكأن الأصوات فى وضع حوارى ... وبما أن كل صوت ينطق بـــ (أنا) فمن الطبيعى أن تأتى التعددية اللغوية إحياء لـــــ (الأنـــا) وتعميقا لوجودها ، ونتيجة من نتائجها الطبيعية، إذ تخف حدة ســـرد الســـارد وروايـــة الراوى، وفى رواية الأصوات يجعلنا المؤلف فى مواجهـــة مباشـــرة مع الأصوات وهو وضع أقرب إلى الطبيعة الحوارية للمســـرحية ، وهـــى طبـــيعة تتمايز وتقوى وتحقق مصداقيتها بالتعددية اللغوية والأسلبة القصدية تبعا للتعددية الصوتية فى رواية الأصوات .

الأصوات والزمان والمكان :

لمـــا كان الزمان والمكان ركيزتى الإدراك العقلانى فكان من الطبيعى أن يستعين الروائى بهما ، وجاء تمثلهما فى المسيرة الروائية مختلفا، فهناك روايـــات تبرز المكان وتأثيره أكثر من إبرازها للزمان ، وهناك روايات تعنى بالزمان أكثر من عنايتها بالمكان وكان ذلك فى الروايات التقليدية . ولما تطورت المسيرة الروائية بدأت استخدامات متنوعة للزمان (اللازمان – الزمن النفسى – الزمن الفنى – الزمن المنطقى الواقعى) .

إلا أن للـــزمان والمكان فى رواية الأصوات طبيعة خاصة باستخدام خـــاص قـــد يتشابه مع الرواية التقليدية التى تعنى بالزمن المنطقى، لكن تـــتمايز روايـــة الأصوات فى أن استخدامها للزمان والمكان استخدام لا يتمـــثل بطبـــيعة واحدة وبامتداد واحد، بمعنى أن الزمان يعزز مفردات المكـــان والعكـــس ، وإنما نجد الزمان والمكان فى رواية الأصوات أشبه بالســـالب والموجب، وعلى الرغم من تنافرهما إلا أنهما –معا – يوجدان الصراع الروائى .

فى روايـــة الأصـــوات نلاحظ أن الظرفية المكانية محددة ، والظرفية الزمانـــية محددة، ويجمعهما ترهين سردى ساعد بدوره على إظهار الدور الإنـــتاجى للتباين الصوتى وساعد على المواجهة بين الأصوات عامة ثم المواجهـــــة داخـــل الصـــوت الواحد . وذلك لأن المكان جاء محملا بالتعبير عن رصيد ثوابت النشأة البيئية والأخلاقية للصوت ... والزمان جـــاء ممـــثلا لعـــالم المتغيرات، إذن فنحن بالزمان والمكان أمام (سالب وموجـــب)، والترهين السردى أعلن المواجهة، والمواجهة تبدأ عادة من

داخـــل الصوت (أنا)، واستخدام الصوت لـــ (أنا) لم يعن الانغلاق عـــلى دواخـــل الذات بل إن (أنا) السردية للصوت ترتبط بالواقع الخارجى أكثر من ارتباطها بالعمق الداخلى، وهو الأمر الذى ساعد على المواجهة بين الأصوات وقلل بدوره فرصه الاسترجاع والتنبؤ والمنولوج الداخـــلى لأى صوت روائى فى رواية الأصوات ، حتى أن المنولوجات المحـــدودة جـــاءت صدى للواقع ، وتفسيرا له ، أو فرصة لإعادة تعامل الصـــوت مع الواقع الخارجى ، ومن ثم لم تقبع الأنا داخل ذاتها كما فى روايات (تيار الوعى)، مثلا.

فى روايـــة (الرجل الذى فقد ظله) أصبحت المواجهة الحقيقية لكل صـــوت ثم بين الأصوات ممثلة فى السالب والموجب أو الزمان والمكان ، فإذا بالبعد المكانى يصل مداه حد تشكيل الأصوات الروائية بسلوك ملؤه الحد القيمى والخلقى، وجاء مدعوما بالعادات والتقاليد، فـــ (يوسف) مـــن بيـــئة متوســـطة ، ومبروكة خادمة ريفية، وسامية من أسرة منحلة ومارســـت التمثـــيل. إذن فكل صوت جاء صدى لنشأته ، وكان ذلك مقدمـــة لتـــنوع رؤيوى ، وكان يمكن أن يكون الأمر عاديا لو أن كل صـــوت الـــتزم بقدراتـــه وعبر عن طبقته ، إلا أن الروائى سلط البعد الـــتأثيرى للـــزمان الـــذى أحدث مع هذا البعد المكانى تبدلا وتغيرا، فخضـــعت الأصـــوات لنظام كونى ، واستجابت لرغبة التغير والتبدل، (فمبروكة) الخادمة أنستها خدمتها فى القصر طبقتها الفقيرة فى الريف، وطمعـــت فى الانتســـاب إلى الطبقة العليا فراودت (مدحت بك) عن نفســـه ، إلا أن (الأم) اكتشفت الأمر وطردتها فإذا (بمبروكة) تحاول

اللحاق بالطبقة المتوسطة ، ففشلت مع (يوسف)، لكنها نجحت مع أبيه (عبدالحميد أفندى) فتزوجها ، وعندما مات زوجها عادت إلى طبقتها وتبخرت أحلامها لتبدأ رحلة معاناة وشقاء من نوع آخر وقد أهانتها الضرورة العمياء.. ومن ثم كان الانتماء المكانى يطاردها ، ولم تفلح متغيرات الزمن من انتزاعها من البعد المكانى .. (النشأة).

وكان (يوسف) فى الرواية نفسها يمثل صورة أخرى، فهو من طبقة متوسطة الأسرة رجل عصامى، فتشبع بالمثل والمبادىء وبفعل المكان تشبث بمعطيات طبقته .. ولما فقد ظله امتلكه الزمن وأعلن انقياده له علـه يتجاوز طبقته، فاستجاب لمتغيرات الزمان، وأصبح الصراع داخله بين المكان بقيمه وثوابته الخلقية التى نشأ عليها، وبين الزمان بمتغيراته المتلاحقة، فانتصر الزمان ، وتحول (يوسف) من النقيض إلى النقيض، بسبب فقدان الظل، مارس مظاهر هذا التغير الذى يساوى كل الحماقات الوصولية التى ارتكبها حتى صعد إلى رئاسة التحرير ... وبفعل التذكر مع (أنا يوسف) نلتقى بمفعولاته التى أساء إليها (مبروكة / سامية / شوقى / سعيد / ناجى ...) وقد قدم اعترافاته بالإساءة لهم عن وعى تام، ينكر فعله وينتقد نفسه ، ويحاول أن يبحث داخل (يوسف) رئيس التحرير، عن (يوسف) الطفل.. وكأنه يبحث عن النسبى داخل المطلق عندما انتصر التحول السلبى بفعل الزمن (التغير) على الثبات الإيجابى (المكان بقيمه ومثالياته الخلقية التى نشأ عليها).

وفى رواية (تحريك القلب) لانجد الزمان والمكان فى حالة التوازى التى تعودنا عليها فى الرواية التقليدية ، وإنما نجد الزمان والمكان (سالب

وموجـــب) والصراع الروائى هو صراع مباشر بينهما. فالبيت القديم يـــتقادم ويـــتداعى .. يتأهب للسقوط (مكان).. والزمان يتعامد عليه ويؤثـــر فـــيه، بفعل الزمن تتطور إرهاصات السقوط حتى ينتصر الزمان بمتغيراته على المكان (البيت بثوابته) فيسقط البيت. لقد جسد الروائى الصراع بين الزمان والمكان فى خمسة مشاهد :

- مشهد البيت القديم — الأصوات من ١ : ٧
- مظاهر القدم والتهدل داخل البيت — الأصوات من ١ : ٧
- مشهد الإحساس بالتداعى — الأصوات من ١ : ٧
- مشهد التداعى والسقوط — الأصوات
- مشهد السقوط — الأصوات

وهـــذه المشـــاهد ترصد إرهاصات السقوط بفعل التقادم والزمن ، فالمواجهة مباشرة بين المكان (البيت القديم) وبين الزمان الذى أدى إلى سقوط البيت وتهدمه .

وإذا كانـــت المواجهة المباشرة بين (البيت كمكان) و(الزمان كفعل للســـقوط) فإن الأصوات الروائية قد عكست هذا الصراع بطريقتها ، فالأم والأب معا يمثلان (الامتداد المكانى)، ولذلك يتشبثان بالبيت لأنه التاريخ والأصالة والحد القيمى الذى تربيا عليه، ولذلك التصقا بالبيت التصـــاقا ، ولم يفكرا فى تركه، على الرغم من الإرهاصات المزعجة التى تقـــربهم مـــن يقين للسقوط . بل إنهما لم يفكرا فى البدائل عند السقوط المرتقب، يقول الراوى : "ألم تر أن الأم لاتغادر المنزل إلا مضطرة – إلى السوق – ثم سرعان ماتعود " وتشبث الأب والأم لايعنى قناعتهما بعدم

ســقوط البيــت ... فهما يعرفان ويرتقبان السقوط (التغير) لكنهما لايملكان المقاومة لــــ (فعل الزمن).

بينما جاء الأولاد لايتعاطفون مع (البيت القديم) وكل منهم يخطط لمـا بعد السقوط، إنهم يمثلون محاكاة عملية للزمن .. ويستعدون، إلا أن اســتعداداتهم كانــت خائبة لأنها انطلقت من رؤى فردية ولم تمثل موقفا جماعيا قويا، ولذلك تشرد الجميع .. لقد وقع الجميع - كالبيت - تحت فاعلــية الــزمن ومــتغيراته، تقول (سمراء) : " أنا جزء من اللعبة ولا أفهمها".

لقــد أصــبح البيــت (المكان) مفعولا بفعل الفاعل (الزمن) .. والأصــوات بمفارقاتها واختلافاتها كانت مفعولة بفعل الزمن، سواء من تعــاطف مــع البيت (الأب والأم) أو من أدرك فاعلية الزمن التأثيرية (الأولاد)، فالجمــيع عانى من السقوط .. وكان سقوط البيت سقوطا للثوابــت الخلقــية والعادات والتقاليد ، ولذلك فالأصوات قد أعلنت ســقوطها قبل سقوط البيت، عندما اختارت وهم الذات وأحلام اليقظة ســبيلا للخلاص أو الطمأنينة ، ولاسيمــا أن الأصــوات افتقــرت - فـــى صــراعها - إلى البعد الأيديولوجى والفكرى الذى كان يمكنه تحويل مسار الأصوات من الفردية المزمنة إلى الفعل الجماعى المؤثر .

اعتمدت الرواية على الزمان والمكان فى بناء الصراع اعتمادا أساسيا وبتــنافرهما وصــراعهما بين الراوى والروائى صراع الأصوات فى هذه الرواية .

وفى روايــة (ميرامار) كان تثبيت الروائى للمكان وحدده تحديدا

بؤريا وهو (بنسيون ميرامار)، وقلص الامتداد للزمان (إبان ثورة يوليو المصرية)، فزاد التكشيف، وأقام الصراع فى الرواية حول الثورة وماجاءت به، فمن الأصوات من أيد .. ومنهم من عارض، ومنهم من تحفظ، وكانت فاعلية المكان فى ثباته (البنسيون)، فهو الذى جمع الأصوات بحواراتها وجدلها، وهو الذى ولد ردود الأفعال التى مثلث وجهات النظر المختلفة للأصوات الروائية، بسبب الترهين السردى الذى أوجده المكان (ميرامار) .

وفى رواية (الزينى بركات) كان للقصر الزمانى والعمق المكانى دورهما المؤثر فى نجاح هذه الرواية التى لم يأت فيها (الزمان والمكان) بشكل تقليدى ، وإنما استثمر الزمان والمكان على مستويين ، أما المستوى الأول فيشترك فيه مع أكثر روايات الأصوات التى تثبت المكان وتعمقه وتحمله بالقيم والثوابت للعادات والتقاليد والأخلاق ، وقد مثل هذا البعد (الشعب المصرى، والقاهرى بخاصة) وقد مثله صوت (سعيد الجهينى والشيخ أبو السعود)، ولذلك جعل أحدهما مقيما فى الريف (كوم الجارح) والآخر فى (القاهرة) فى رواق الأزهر.. ثم إن أصل (الجهينى) من الصعيد ، والشيخ أبو السعود من بحرى ... ليعبر بهما عن الشعب والأرض المصرية ، وكانت هذه الأصوات ضعيفة . وعلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سلبت كل ماتملك بفعل السلطة، فإذا بالشيخ يهرب إلى الصعيد عندما جاء العثمانيون[1].

---

[1] نستحفظ هنا على هذا الحدث فى الرواية، لأنه غير مقنع، فالعثمانيون جاءوا تحت راية الإسلام، ومن ثم لا يوجد أى مبرر لهروب الشيخ (أبو السعود) إلى الصعيد، وكأنه واحد من المماليك!.

والخــط السلطوى يمثل بعد التغيير (الزمن) فتعاقب على المناصب (عــلى بــن أبي الجود / الزيني بركات ...) وقد أثرا تأثيرا كبيرا على فئات الشعب، وكل بطريقته .

وأمـــا المستوى الثانى فهو فى الدلالات الجزئية المعتمدة على مفردات الــزمان والمكان وعلى سبيل المثال الحرص على إضاءة شوارع القاهرة بالفوانـــيس من قبل (الزينى بركات) وهو إعلان عن العمل فى النور ، وفى مقابلـــه يبقى على وجود (زكريا بن راضى) نائبا له وهو عمل فى الخفـــاء بـــالقمع . واستخدام المكان هنا لإضاءة جزئية مهمة تنبئ عن خداع (الزينى بركات) للشعب .

واستخدام مفردة (الصيف والشتاء) كزمن قد وظف لخدمة مسار الأحـــداث الروائـــية ، فالشـــتاء بظلامـــه هو وقت لنشاط البصاصين ومطاردتهم للشعب (سعيد الجهينى)، وكأن ليل الشتاء بطوله قد اتسع لنشـــاط ســـرى إرهـــابى فى الخفاء، أما الصيف فيشهد الهزيمة ودخول العثمانيين (الضوء).

ونلاحـــظ أن الزمن الفنى المستدير كاد يختفى مع ندرة المنولوج فى روايـــة (الزينى بركات)، لأن الراوى والأصوات والرحالة اعتمدوا على المرجعـــية الإدراكـــية المؤرخة . ومن ثم كان الزمن تعاقبيا وكان مناسبا لإبـــراز المرجعـــية التاريخية الموثقة للحدث الروائى هنا ، بل وقد بسط الـــراوى الـــزمن بسطا منطقيا يتسع لاستيعاب الممارسات اليومية، وقد شارك الزمن فى تصوير حدة الصراع وتلاحق الأحداث ، فلما اشتدت الأزمـــات كان التأريخ ليس يوما بيوم فقط ولكن ساعة بساعة ليرصد

حجم التأزم ، وتلاحظ هذا فى بداية الأزمة بين (الزينى) و (على بن أبى الجود) ولذلك سجل البصاصون (لفتة أولى / لفته ثانية / لفتة ثالثة ...) وجاءت تقارير آخر النهار مختلفة عنها فى أول النهار . ولما حدث التوافق بينهما تباعد التسجيل الزمنى ومر الزمن بهدوء ليتوازى مع هدنة المصالحة بين (الزينى) و (زكريا بن راضى).

وعـــندما تسارعت الأنباء غير السارة فى مواجهة المماليك للعثمانيين كـــان (الزمن) هو العنصر الفعال للتعبير عن المتغيرات ، وكان الروائى مقـــدرا لخطـــورة الـــزمن، بداية من تقسيمه الرواية إلى سرادقات تمثل الخطوط العريضة للواقع الزمنى المسجل لمسيرة الأحداث وتعاقبها بشكل تاريخى موثق، ووجود الرحالة الإيطالى قد برر للتوثيق الزمنى لأنه يسجل مذكراته فأحرى به أن يؤكد مصداقيتها بتوثيق تاريخى .

وفى رواية (المسافات) يحدد الراوى (البيوت العشرين) مكانا قريبا مـــن خـــط الســـكة الحديد وبجوارهم بحيرة اتسعت للأحلام والخوف والأساطير ، ومثل (قطار الكنسة) أمل سكان البيوت العشرين وكأنه الـــزمن... وعلقـــوا آمالهم على عودة القطار الذى لم يعد، ومن ثم ثبت المكـــان بينما اتسع الزمن لجو أسطورى مفعم بالخوف والأوهام والجهل والآمال عندما غاب القطار فثبت الزمن الأسطورى ولم يسمح بالتغيير ، الأمـــر الذى أعطى فرصة التوسع العرضى بين سكان البيوت العشرين ليتســـع لـــلخرافة والأســـطورة . وإن كنا نأخذ على الروائى أن موقع البـــيوت العشرين لم يكن مناسبا لتحميله بالجهل والخرافات وهو الملتقى لمر القطارات وحركتها.. إلا إذا كانت الرواية أشبه بحلم لـــ (على).

وعلى الرغم من بعض الدلائل المشيرة لتحديد الزمن (كالحرب العالمية والجـــنود..) إلا أن الزمن الفنى هنا امتد – على قصره – ليتسع لعالم من الخـــرافة والحلم والأساطير استوعبت هذه الأحداث المركبة، واستثمر الروائى الزمن (قطار الكنسه) وعودته كوسيلة تشويق مهمهة .

وفى رواية (الكهف السحرى) نجد صورة مماثلة للقهر السلطوى الذى وجدناه فى (الزينى بركات) إلا أن (الكهف السحرى) رواية تستمد مدادهـــا مـــن الواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر والمتفاعلات النصية جاءت فى شكل مواجهة بين الزمان والمكان ، فإبراهيم من أسرة متوسطة تشـــبع بالمـــثل والأخلاق والتقاليد من أبيه ، فمثل (إبراهيم) الثوابت الخلقـــية التى ولدها الانتماء المكانى ، وجاء الزمان فى حركية الممارسات السياســـية القمعـــية وتطبيق السلطة لسياسة الاعتقال ، ومن هنا بدأت المواجهـــة غـــير المتكافئة بين ثبات قيمى ضعيف ومتغير سياسى قوى ، والأصوات التى ناصرت إبراهيم (الأب / الأم / عبير / الأخت / كريمة ...) كانـــت بمثابة إعادة توزيع لنبرات الرفض، وعلى الرغم من كثرة الأصـــوات المؤيدة لإبراهيم والمتعاطفة معه إلا أنها كانت نوعا من تناصر الضعفاء.

ونلاحظ أن استخدام الزمان والمكان فى رواية الأصوات جاء بشكل مباشـــر وقصدى ، لأنه مقدمة لتحقيق الترهين السردى بين الأصوات ، ومنه تولدت الصراعات والحوارات ، فوجهات النظر. ولم نجد تشكيلات فنية كثيرة فى استخدام الزمان والمكان ، ووجدنا ظاهرة واحدة مسيطرة وهى استخدام الزمان والمكان كسالب وموجب يثيران الصراع، أو هما

طــرفا الصراع الروائى ، وغالبا ما نجد المكان يمثل الثبات (السالب) للقيم والمبادئ، والزمان (الموجب المتغير) الذى يحدث مع المكان صراعا مباشرا أو غير مباشر من خلال الأصوات.

ولأن المكـــان جـــاء ممثلا لثبات القيم والمثل والعادات لذلك وجدنا المكان محددا ومحدودا فى أكثر الروايات ففى (ميرامار) كان (البنسيون)، وفى روايـــة (المسافات) كانت (البيوت العشرين) ، وفى رواية (تحريك القلب) نجد (البيت الآيل للسقوط)، وفى روايات (السنيورة / أصوات / يحدث فى مصر الآن / الحرب فى بر مصر) كانت القرية . إذن فالمكان محـــدود لأنـــه متصف بالثبات ولأنه معبر عن الخصائص المادية والقيمية للحياة، والزمان ممتد لأنه يتسع للتغيير ومن ثم للتأثير بمستجدات الأمور فى الأصـــوات الروائـــية، وهو تأثير توقف على حجم وعى الأصوات بالمتغيرات ومدى تفاعلها معها .

وبالمـــتغيرات (الامـــتداد الزمانى) والثوابت (المكان) جاء إشهار الأصـــوات لوجهـــات النظر المختلفة اختلافا يكشف عن عمق الانتماء المكـــانى أحـــيانا، أو ليشكف عن فارق القدرة فى التعامل مع متغيرات الزمان فى أحاييـــــن أخـــــر .... وموقـــف الأصـــــوات الروائيـــة الثابـــــت والمتحـــول (المكان والزمان) هو المحدد لوجهات النظر ومن هنا يستمد الزمان والمكان أهميتهما فى رواية الأصوات .

* * *

ويـــبقى السؤال المهم والذى لاتقل أهميته عن موقع الراوى وأثره فى البناء الفنى للرواية ، وهو: ما القضايا الروائية التى طرحتها الأصوات فى

روايات الأصوات العربية فى مصر ؟ وما مدى نجاحها فى التعبير عن هذه القضايا وعن وجهة النظر؟ وهل اختلفت المعالجة فى رواية الأصوات عنها فى الروايات التقليدية ؟

وهـــذه الاستفهامات ستبرز لنا الجزء الثانى من وجهة النظر، حيث حجم التعبير عن البعد الفكرى وكيفية المعالجة . وإذا استعرضنا القضايا الـــتى تناولتها روايات الأصوات المدروسة هنا فسنجدها دارت فى فلك موضوعين أساسيين : أما الموضوع الأول فهو تناول القضايا السياسية ، وأمـــا الموضوع الآخر فتناول القضايا الحضارية . وكان من الطبيعى أن يكون العمق المجتمعى أرضية مشتركة للموضوعين .

ومعنى ذلك أن روايات الأصوات لم تتبن موضوعات جديدة ، وهذا حـــق ، إلا أن طريقة التناول قد اختلفت تبعا لاختلاف التكنيك الفنى للأصـــوات عـــنه فى الرواية التقليدية ، ولكى نوضح مظاهر الاختلاف الفـــنى للتـــناول الموضـــوعى عبر تكنيك الأصوات فإننا سنتوقف مع الموضـــوعين وقفة تفصيلية ، لنرى كيفية معالجة الأصوات للموضوعين، ولنحدد – من قرب – فروق التناول وصلة ذلك بالبناء الفنى للأصوات بصفة عامة ، ثم خصوصية كل تجربة روائية بصفه خاصة .

أما موضوع القضايا السياسية فهو الموضوع المفضل لأكثر الروائيين العـــرب مـــنذ الســـتينيات – بخاصة – حتى الآن ، وربما صاحب ذلك الاستقلال الذى حازت عليه أكثر الدول العربية لاسيما فى مصر والشام بخاصـــــة ، وأصـــبح موضـــوع الحاكـــم والمحكـــوم بديـــلا عـــن موضـــــوع الحريـــة والاستقلال . وكانت المنطقة العربية قد وقعت فى

أسـر حكـم الفرد الذى انتزع صلاحيات جاءت على حساب حقوق الشـعب، الأمـر الـذى أثـار الجـدل والنقاش، وأصبح تناول هذه الموضوعات وكأنه للروائيين بمثابة الجهاد الوطنى . وبما أننا فى مصر ، فإن فـترة الستينيات اختلفت بدورها عن السبعينيات وبداية الثمانينيات فى الطرح السياسى والقضايا السياسية .

والغريـب فى الأمر أن هذه الفترة شهدت مواجهتين مع إسرائيل ، وشهدت بداية مسيرة السلام .. إلا أن القضية الفلسطينية والمواجهة مع إسـرائيل لم تكـن واحدة من الموضوعات التى تناولتها رواية الأصوات المصرية . وكان الموضوع المفضل هو حجم التحكم السلطوى فى إرادة الشـعوب، ونجد ذلك بداية من رواية (ميرامار / الحرب فى بر مصر / يحدث فى مصر الآن / الزينى بركات / الكهف السحرى ..) .

فى الستينيات نجد روايتين للأصوات الأولى (الرجل الذى فقد ظله) والثانـية (ميرامـار) والروايتان تعاملتا مع الطرح السياسى بحذر بالغ يكشف عن خوف قائم من سلطة الفرد القوية . وكانت رواية (ميرامار) هى الأقرب للقضـية السياسية لأنها طرحت سؤالا محوريا عن مدى نجاح وتقبل الشعب لثورة يوليو؟.

لقد تمكن (نجيب محفوظ) ببراعته الفنية من استثمار مساحة الحرية المحدودة فى الستينيات ليقيم رواية أصوات ناجحة ، وهذه معادلة صعبة ، لأن الأصـوات تعلـن عـن اختفاء البطل ... وتعلن عن وجهات نظر متباينة، وهذه أولى نقاط التميز لرواية الأصوات ، إذ إنها لا تحفل ببطل، ومـن ثم لاتعلـن رؤية أحادية ، وإنما تسعى لاكتشاف وجهات النظر ،

وهــذه -بدايــة- معالجة مختلفة عن الروايات التقليدية إذن كان لابد لنجيــب محفــوظ أن يعلن عن الآراء المؤيدة للثورة والأخرى المناهضة للــثورة ، والدكتاتورية الصارمة لم تمنع (نجيب محفوظ) من إقامة رواية أصوات ، وهى الرواية التى تتحرك فى مساحة مــن الحرية ، ومعنى ذلك أن الدكــتاتورية الصــارمة لم تخترق الدقة الصارمة لتكنيك الأصوات " مثــلما لا يخرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صماء لانهاية لها[1].

وإذا كــان (نجيب محفوظ) قد حدد (البنسيون) مكانا ، والثورة مجالا للحوار فإننا ما إن نتقدم فى قراءة الرواية حتى نكتشف أن (زهرة) تحــتل مكانــا بؤريا برمزها لمصر ، ومن ثم لم تعد الأصوات تعلن إعلانا نظريا بحواراتها عن موقفها من الثورة ، ولكن تترجم ذلك بشكل عملى، وذلك من خلال تحديد موقفها من (زهرة).

وجــاءت الأصــوات فى مضمارين متوقعين ، المجموعة الأولى تؤيد الــثورة وتستريح لها، وقد مثل ذلك بأصوات (عامر وجدى / سرحان الــبحيرى) وبهذيــن الصوتين ألقى المؤلف على الثورة ظلالا من وعى الشخصيات المتزنة – لاسيما عامر وجدى – والشابة ، فجرى التأكيد عــلى أهمية الثورة ولم يجر التعبير عن صلاحياتها ... وما إن نتقدم حتى نكتشــف بعض الوصوليين الذين حاولوا استثمار نجاح الثورة فلفظتهم مصــر (زهــرة) وكانــت نهاية (سرحان البحيرى) الانتحار عندما اكتشف أمره وعرف أنه يتاجر بالشعارات .

---

(1) ميرامار/ ٢٠٣.

أما (عامر وجدى) فكان صوتا متزنا يمتلك خبرة سياسية من عمله الصحفى مكنته من عدم الانفعال والاتزان ، وقد عبر عن تأييد ضمنى للثورة ، لأنه لم يتفق فى حواراته مع (طلبة مرزوق) الإقطاعى ، وقد عبر عن حبه الشديد لمصر عندما تبنى بحبه ورعايته لزهرة ، وكان دائم الدعاء لها (يحفظك الله يا زهرة) وقد وقف معها فى أزمتها العاطفية مع (سرحان البحيرى) وقال لها " إن من يعرف من لايصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود "[1].

أما المضمار المناوئ للثورة فمثله (طلبة مرزوق وحسنى علام) من ناحية ثم (منصور باهى) من ناحية أخرى . أما عن صوتى (طلبة مرزوق وحسنى علام) فهما نموذجان للإقطاع أحدهما الإقطاعى الكبير العجوز (طلبة مرزوق) الذى فقد أطيانه بسبب الثورة ، وكرهها كراهية شديدة بل وتمنى الاحتلال بدلا منها ... وقد عبر عمليا عن هذا المعنى لما راود (زهرة) وأرادها بماله فرفضته... وثارت عليه كما ثارت عليه الثورة ... فتهيأ للسفر خارج مصر . وجاء (حسنى علام) النموذج الثانى للإقطاعى ولكنه الإقطاعى الجاهل الشاب ... كثر ماله وكثر استهتاره وضيقه بالمثقفين ... وكان ينفق المال على لذاته ، ولزمته التعبيرية (فركيكو) وانطلاقه السريع بالسيارة عبر بهما عن استهتاره ومجونه ، وقد عبر عن موقفه عمليا داخل البنسيون ... لما عاد مخمورا وأراد أن يعتدى على (زهرة) فثارت عليه وردته بقوة .

أما (منصور باهى) فهو معارض للثورة بفكر ثورى آخر يراه

---

[1] ميرامار / ٢٨٣.

الأصـــلح .. ومعارضـــته ليســـت حزنا على مال كالإقطاعيين أو محض معارضة ، وإنما بدافع حب للوطن ، وقد ترجم ذلك عمليا بأمور كثيرة أهمهـــا أنـــه أحب (زهرة) وعرض عليها الزواج . لكن زهرة رفضت طلبة، ورفضت إشفاقه عليها وهدأت من روعه .

وروايـــة (ميرامار) هى الوحيدة بين روايات الأصوات التى عبرت عـــن موقف طبقات الشعب المختلفة من ثورة يوليو، وبعد أن خاضت ثـــورة يوليو تجربة تجاوزت الخمسة عشر عاما . وتميز العرض هنا بإبراز مساحة من الحرية لتعبر الأصوات عن رؤاها المختلفة إزاء الثورة ، وهذه ميزة لرواية الأصوات، حيث برزت لنا وجهات نظر متباينة للأصوات ، وكل وجهة نظر لها رصيد من المبررات . والميزة الثانية أن الرواية لم تحفل بـــنهاية تقليدية، لأنها لم تتبن وجهة نظر واحدة، فتعلن عن انتصارها أو انهزامها، وإنما عرضت لوجهات نظر لم تسمح بإعلان نهاية كما لم تسمح بوجود بطولـــة مطلقـــة . والميزة الثالثة أن العرض لم يأت منولوجيا من صـــوت واحد، وإنما جاء العرض حواريا سمح للنقاش البناء الذى يؤصل لوجهـــات الـــنظر ويمسرح الأحداث ، فحوار (طلبة مرزوق مع عامر وجدى) يعرفنا أن طلبة مرزوق تتمدد كراهيته إلى ثورة ١٩١٩ وسعد زغلـــول الـــذى مكن للأحزاب، وكراهيته لم تقتصر على ثورة يوليو ، ولذلـــك فهـــو يـــتمنى وجـــود يمين أمريكى كبديل عن ثورة يوليو[1]. الأصـــوات هنا جاءت بمسرحة للأحداث عبر حوارات، ولم تأت بشكل إخبارى مباشر ، وهذه ميزة لرواية الأصوات .

---

[1] ميرامار/ ٢٨١.

وهـــذه المـــيزات لرواية الأصوات – فى عرضها – للقضية تستمد وجودهـــا وقوامهـــا من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات التى تذيب البطولة وتعتمد على اللاتجانس ولا تعتمد على الرؤية الأحادية .

أمـــا القضايا السياسية الأخرى فقد تركزت حول القمع السلطوى وقوتـــه الظالمـــة، وقد تشكل التعبير فى مضمارين ، المضمار الأول يمثل السلطة الحاكمة بشكل مباشر، وقد جاء ذلك فى روايتى (الزينى بركات / الكهف السحرى)، والمضمار الآخر يمثل القهر السلطوى على مستوى أقـــل لـــبعض الوظائف (الضابط / العمدة ..) وقد تمثل ذلك فى روايتى القعيد (الحرب فى بر مصر / ويحدث فى مصر الآن).

وقـــد جاءت الروايات فى شكل صراع واحد – تقريبا – حيث نجد مجموعة أصوات قليلة تمثل السلطة الغاشمة ، ومجموعة أصوات أخر تمثل فـــئات الشعب وقد استنفدت كل وسائل الدفاع الضعيف عن نفسها ، وأمام هذا الصراع غير المتكافئ نجنى نتيجة واحدة فى هذه الروايات .

ولو أن روايات الأصوات اكتفت بهذا الطرح فقط فإنها لن تزيد شيئا عـــن الروايات التقليدية التى سبقتها إلى هذا الموضوع، لكننى أتصور أن طـــريقه التناول وطريقة المعالجة لهذا الموضوع فى رواية الأصوات تختلف عما قدمته الرواية التقليدية .

عـــلى مستوى المضمار الأول نجد روايتى (الزينى بركات / الكهف السحرى) أما الرواية الأولى (الزينى بركات) فتعتمد على بعد (المعادل الموضـــوعى للحدث التاريخى) فترمز به للحاضر ، وأما الرواية الأخرى (الكهف السحرى) فتأتى بتعبير مباشر عن معايشة واقعية .

فى روايــة (الــزينى بركات) نلتقى بصراع سلطوى ثم بصراع بين السـلطة والشـعب . أمـا عن السلطة الأولى فهى السلطة السياسية الحاكمـة، وقـد مثلها بفاعلية أصوات (على بن أبى الجود / زكريا بن راضـى / الزينى بركات) ، وأما السلطة الدينية فمثلها صوت (الشيخ أبو السعود) . أما عن الشعب فمثله (سعيد الجهينى).

ولما اعتمدت القضية فى عرضها على الأصوات فمثل هذا فى حد ذاته معالجـة مخـتلفة لأنـه سمح بتعميق القول وبإبراز وجهات النظر على المستويين الشعبى والسلطوى .

وعلى المستوى السلطوى نلتقى بثلاثة أصوات تمثل اتجاهات سلطوية مخـتلفة. فالشيخ (مسعود) صوت يمثل السلطة الدينية القوية، وقوتها مسـتمدة من تغلغل البعد الإيمانى فىنفوس الشعب كله، ولذلك يخشاه الجمـيع ، وامتلك القدرة على إبعاد المرهب (على بن أبى الجود) ، ثم بـارك تعيين (الزينى بركات) وأقره ، ولما اكتشف ألاعيبه وكذبه عزله ومهـد لمحاكمـته ... إلا أن العثمانيين انتصروا ودخلوا البلاد فتغيرت موازيـن القـوى ، وإذا بالشيخ (مسعود) يهرب إلى الصعيد ، وهو حـدث لم نسـجم معه، لأن العثمانيين تزيوا بالزى الإسلامى فلم يكن هناك مبرر لهروب (الشيخ مسعود) كالمماليك إلى الصعيد . فضلا عن أن ربـط الدين والسلطة الدينية بالعوارض الاجتماعية والسياسية أمر غير مقنع ..

ويـأتى صـوت (على بن أبى الجود) ليمثل نوعا آخر من السلطة السياسية الغاشمة لأنه بالغ فى القهر والظلم ، فجمع الأموال وأعلن عن

ثـــرائه الفـــاحش وأكثر من القتل والتعذيب ، ولما أعلن بفعله عن تجبره وثرائه كانت نهايته ... وتمت محاكمته بالقتل رقصا فى شوارع القاهرة .. وهو ممثل للسلطة الغاشمة التى ينقصها الدهاء والاحتياط .

ثم نجد صوت (الزينى بركات) جاء ليمثل السلطة السياسية الفاسدة المخادعة التى تظهر خلاف ماتبطن . وأفعاله كثيرة فى هذا المجال .. فهو متســـلق إلى الســـلطة .. متـــبدل تبعا لمقادير الأمور، فكان محتسبا مع المماليـــك ثم هـــو محتســـب مع العثمانيين ! على الرغم من العداء بين الفـــريقين . وقد أظهر براعة فى خداع الحاكم والمحكوم معا، فهو يظهر العـــدل والتقوى ثم هو يبقى على (زكريا بن راضى) كيد يبطش بها ، وهو يدعى النـــزاهة والشرف ، ثم هو يجمع المال فى الصعيد لنفسه سرا ... وكثرة مناوراته جعلته بؤرة أساسية، حتى أن أكثر الأصوات كانت تحـــركاتها مجـــرد ردود أفعال لما يقوم به (الزينى بركات) ، فزكريا بن راضى – مثلا – تحول إلى متابع ثم منفذ لأوامر (الزينى بركات) على الرغم من قوة (زكريا بن راضى) .

أمـــا صـــوت الشـــعب فمثله (سعيد الجهينى) وهو صوت لطالب أزهـــرى ، تحمس للزينى بركات وأحب وتعلق بالشيخ (أبو السعود)، إلا أنه اكتشف خداع (الزينى بركات) فى وقت باكر عندما عرف أن (الـــزينى بـــركات) أبقى على (زكريا بن راضى) كرئيس للبصاصين ، لكـــن ضـــعف الشعب (الجهينى) لم يمكنه من التغيير بل جعله عرضة للتعذيـــب والقهـــر ، فقـــبض عليه واعتقل وعذب ، وأبعد عن محبوبته (سمـــاح) فعبر عن استسلامه الضعيف أمام التجبر السلطوى قال الجهينى

"آه ، أعطبوني ، وهدموا حصوني ..."[1]. وهو يعبر عن استسلامه، فلم يقــو حتى على الوصول إلى شيخه، لأن البصاصين يتابعونه في كل مكان .. فهــو يعــيش القلق المتصاعد بفعل الإرهاب السلطوى الذى سلب الشعب (الجهينى) سبيل المقومات الأساسية لإنسانية الإنسان وحريته .

إن اســتعراض القــوى عن طريق الأصوات قد أوجد بدوره تعدد الرؤى الذى ينعدم – تقريبا – فى غير رواية الأصوات، على هذا النحو القــوى الذى أسهم فى استجلاء رؤية موضوعية لحدث تاريخى يوثق به حقــيقة أن الهــزيمة حتمــية تاريخية ، لأن الحاضر نتاج الماضى فنكسة ١٩٦٧ هى نتيجة متوقعة .. وهى امتداد لهزيمة ٩٢٢هـــ ، إذ إن تجسيد القمع والتخلف الحضارى الذى لم ينته كان لابد له أن يؤدى إلى نتيجة واحدة .

فى روايــة الأصــوات هــنا قل الوصف وكثر الإخبار وكثر الجدل والحــوار وتعــددت الــرؤى ووجهات النظر ، ومع التعددية الصوتية وجدت التبادلات السردية بين القوى المتصارعة ، فتميز العرض والطرح للقضايا فى رواية الأصوات بكل هذه المؤهلات الفنية الحيوية التى أذابت البطولة الفردية ووجهة النظر الأحادية، لتحتل الأصوات بوجهات النظر مكانهــا، فترســم الواقع المعاد بطرح يشرح مقدمات نكسة ١٩٦٧م بشكل فنى جيد زاوج بين المرجعية التاريخية والفنية فى تكنيك الأصوات.

أما رواية (الكهف السحرى) فهى تعرض بطريقه أخرى للموضوع نفســه: القمــع السلطوى والاستسلام الشعبى للسلطة الغاشمة، ويأتى

---

[1] الزيني بركات /٢٧٧.

صــوت (إبراهــيم) ليعبر عن هذا المعنى بشكل أساسى ، وأصبحت الأصــوات الأخــرى مناصــرة لإبراهــيم أو متعاطفة معه ، لكن هذه الأصــوات (الأم / الأب / عبير / الأخت / الجيران / ..) قد مثلت مع (إبراهيم) صوت الشعب الضعيف، فلم يغيروا من الأمر شيئا وظهورهم لم يزد عن توزيع نبرات الحزن والأسى على فئات الشعب.

لقــد اعتقل (إبراهيم) بدون ذنب أو بغير سبب يعرفه ، وجاءت الأصــوات حوــله مجــرد انفعال لأنماط الوعى والقيم المتخيلة فى البنية الاجتماعية لاسيما (الأب / الأم) .

وكـــان (إبراهيم) فى المعتقل ثابتا على مبادئه العصامية التى استقاها مــن أبيه فى جو أسرى لأسرة متوسطة الحال ، وعلى الرغم من وجود إبراهيم مع الشيوعيين والإخوان المسلمين إلا أنه ظل محايدا، وكان ذلك بمثابة صراع آخر هو صراع الاختيار بين الإمكانات الإدراكية والمعرفية المتوفرة فى المعتقل (شيوعية / إخوان) أنه يذكرنا بأبطال (ديستوفسكى) الذين بحثوا عن أصواتهم وسط الأصوات الأخرى ، وعلى الرغم من هذا الثبات إلا أن صوت إبراهيم مقهور بالفعل السلطوى .

إن معانـــاة (إبراهــيم) مـــع السلطة أقل من معاناة (الجهينى) فى (الـــزينى بـــركات)، لأن معاناة (إبراهيم) فى المعتقل تمثل واحدة من اختبارين تعرض لهما فى الرواية ، وكان الاختبار الثانى هو اختبار (الحب لكــريمة) الذى أظهر ضعفا آخر لإبراهيم . ولذلك فطرح الصراع مع السلطة هنا كان طرحا غير مكتمل ، لأن صوت (إبراهيم) المركزى قد تـــوزع بين المعتقل والحب بعد المعتقل ، ثم إن سيطرة الراوى قللت من

فاعلية الأصوات وحريتها ، والأصوات نفسها لم تحظ باللاتجانس والقوة المطلوبــة، ثم إن الســلطة لم تمثل بصوت أو بأصوات ، ولذلك اقترب الطرح هنا من الروايات التقليدية على الرغم من وجود أصوات ، و(طه وادى) يذكرنا هنا بطرح (عبد الرحمن منيف) للقضية نفسها فى روايته (شرق المتوسط)..

وعــلى الــرغم من تفوق (الزينى بركات) فى طرح هذه الممارسة السياســية العنــيفة إلا أن رواية (الكهف السحرى) ورواية (شرق المتوســط) كــان طــرحهما للقضية أفضل من طرح (محمد ذيب) فى روايــة (هابيل) ، لأن (محمد ديب) عرض القضية نفسها من خلال (تــيار الوعى) فجعلنا داخل شخصية البطل المأزوم ليرصد حجم الظلم والاغــتراب فى رؤيــة أحادية ، أما روايات الأصوات فتميزت بالطرح الخــارجى والــترهين السردى وتعدد الأصوات الذى نقلنا إلى مواجهة داخــل الحدث نفسه بدلا من تذكره عند (محمــد ديــب) . و (طــه وادى) تحــرك بــين الوعــى واللاوعى وبين الواقع والحلم برؤى وممارسات خارجية فى ترهين سردى حقق مواجهات وحوارات فعالة بين الأصــوات، فتعددت الرؤى ولم تقتصر على شكل أمنية كما فعل بطل (محمد ذيب) الذى نذر نفسه لــ (ليلى) – رمز الوطن – حتى تشفى ويعود إلى موطنه .

أمــا المستوى الآخر من القهر السلطوى فيستمد قوامه من التقسيم الطبقى واستغلال الوظائف والمواقع استغلالا سيئا ، ونجد ذلك فى روايتى (القعيد) (الحرب فى بر مصر)و (يحدث فى مصر الآن) .

فى رواية (الحرب فى بر مصر) يبحث (العمدة عن بديل لابنه ليؤدى عـنه الخدمـة العسـكرية ، ويستعين بـ (المتعهد) ليخطط له . ثم يقع الاختـيار عـلى (مصـرى) ابن الخفير الفقير، ولما قامت حرب اكتوبر استشـهد (مصرى) فظهر التزييف وأصبح مصرى وعيا جمعيا، تحلقت حوله وجهات نظر الأصوات المختلفة لتظهر الفساد فى بر مصر، وأننا فى حاجة إلى حرب تحرر الشعب الفقير من قهر السلطة والحيازها للأغنياء ، فلما استشهد (مصرى) تعذبت جثته، ودفن بمعزل عن أهله ، ولم يستطع الأب والمحقق إعادة جثة (مصرى) أو إثبات هويته، حتى أن الأب الفقير حرم من مكافأة الاستشهاد ، ونسب الاستشهاد لابن العمدة الذى فاز بالمكافأة المالية أيضا ، ولما حاول المحقق إثبات الحق وجه إليه إنذار فأغلق التحقـيق ليبقى الحال كما هو: الغنى فى سلطانه وغناه ... والفقير بفقره وضـعفه وتعاسـته ، ولم يبق من أمل إلا سؤال المحقق الذى يدور فى بر مصر ليعلن أن الحدوته لم تنته .

ومـن الملاحـظ أن الرواية تتسع لتفسيرات عديدة ... لكنها جميعا سـتعبرعن القهـر السـلطوى والضعف الشعبى ، وقد حفلت الرواية بأصوات سميت بوظائفها (الضابط / العمدة / المتعهد / الصديق ...) إلا (مصرى) الذى ثبت اسمه . وإعلان المسمى الوظيفى واستثماره سلطويا يساعد على إحيـاء هـذا الحـدث الروائى فـى كـل مجتمـع يعانى القهـر السلطوى والتزييف، وبينما اتسعت دائرة (الأنوات) الأصوات لتعبر عن هو (مصرى) عندما تحلقت حوله فإذا بالبعد الذاتى للصوت المفـرد (أنـا) يتسـع – بالتبعية – ليحد العالم الخارجى بحدود العالم الداخلى .

وطرح القضية فى شكل أصوات (العمدة / المتعهد / الضابط) كان فرصة لكشف قاع المجتمع من ناحية ، ولاستعراض الطبقات الاجتماعية ووجهة نظرها من ناحية أخرى، فالكل يدعى الشرف والوطنية وحب الوطن بطريقته الخاصة، حتى العمدة والمتعهد الذى نفذ التزييف . فالعمدة صوت إقطاعى يرى أن ماقامت به الثورة من انتزاع للملكية كان ظلما ، ولما مات عبدالناصر قال " الحمدلله . زال الكابوس .. وأتى الأمان ... هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر كان يمكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية"[1].

ثم هو يعبر عن حبه لمصر فيهرب أبناءه جميعا من أداء الخدمة العسكرية، ولما انكشف أمر تزييفه استعان بالكبار فأوقفوا التحقيق بمنطق أشد غرابة بدعوىأن هذا الأمر يزلزل الجبهة الداخلية ونحن فى حالة حرب.

أما صوت (المتعهد) الذى خطط للتزييف فيأتى ليبرر موقفه ويظهر عبقريته الفذة ، ويرى أن التزييف الذى يمارسه عمل وطنى يقول : "أقسم لكم أننى أشعر أن ما أقوم به عمل وطنى مثل مؤسسات العلاقات العامة فى أوربا وأمريكا"[1]. ووصلت قناعته بوطنيته حد أن عد نفسه مثل أدهم الشرقاوى " أتصور أننى مثل أدهم الشرقاوى ... الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية ، وأنا فارس الذهن اليقظ .. القادر على حل أعقد المشاكل[2].

---

[1] الحرب فى بر مصر / ١٩.
[1] الحرب فى بر مصر/ ٣٥.
[2] الحرب فى بر مصر/ ٣٦.

وفى المقابل نجد أصوات (المحقق والضابط وصديق مصرى والوالد) يحاولون الانتصار للشهيد ولأبيه ، ولكنهم يفشلون جميعا ، وكاد (المحقق) يحقــق نصرا فى بر مصرلما بدأ تحقيقا جادا ونزيها ، ولاسيما أن الفقراء والمظلومــين استعدوا للاعتراف بالحقيقة وأمر التزييف ضد الإقطاعى ، لكن عهد الانفتاح تعاطف مع مراكز القوى فأمر بوقف التحقيق وتهديد المحقق نفسه[٣].

لقــد تميز عرض القضية هنا بأنها اعتمدت على أصوات (ذوات) لا عــلى (موضــوعات)، ومن هنا أصبحنا أمام معالجة غير تقليدية لقضية تناولــتها روايــات تقلــيدية من قبل ، وهذه المعالجة الجديدة فى رواية الأصوات انتزعت من المشابهة الواقعية أصولها وجذورها الفكرية . ولأن الأصوات تمثل رد فعل للتحرك الجمعى بتباين مستوياته وأنماطه السلوكية والمعرفية ، فهذا يمنح رواية الأصوات عمقا بنائيا موازيا لأداء فنى متميز تــذوب فيه البطولة الفردية أمام الأصوات المتساوية الحقوق (العمدة / المتعهد / الصديق/ الضابط..)، وهى أصوات جاءت محملة بوجهات نظر ترفض الاندماج ، وتعلن الاستقلال الذى يحفظ لها وجهة نظرها ، سواء أكانت مقنعة أو غير مقنعة ، وإذا كانت وجهة النظر هى المحصلة النهائية لوعــى (الصــوت) بالعالم ووعيه بذاته ، فإن الوعى الذاتى ليس مجرد مــنظور اجــتماعى ولكنه فكرة فنيه مهيمنة على بناء الصوت، ومن ثم فــالوعى الذاتــى للصــوت يمتص الملامح الخارجية ويعايشها أكثر من الانغلاق الذاتى المولد لبعد منولوجى ، وهذه ميزة مهمة للأصوات .

---

[٣] لم يملك المحقق إلا الاحتفاظ بأوراق التحقيق ليلف بها فى بر مصر باحثاً عن إجابة.

ومـــن الطبـــيعى فى رواية الأصوات أن يتجاوز التركيب السردى للأصـــوات الطبيعـــية المنولوجية ويعمد إلى الإخبار المساعد على البناء الرأسى والذى يحتفظ لكل صوت بوجهة نظره .. وفى هذه الرواية تمتعت الأصوات باستقلالية تامة نتيجة لقدرة الروائى الغيرية التى ساعدت على تحقـيق وجهـات الـنظر حول القضية المركزية (استشهاد مصرى) ، وبشـكل أعطى فرصة لإحياء الحدث فى ترهين سردى ، أقام حوارات ومواجهـات أذكـت الصراع.. وإن كان القهر السلطوى قد أضعف الصراع وأنهاه بشكل يجمع وجهات النظر جميعها لتعلن عن فكرة جمعية سعى الروائى إلى إثباتها وإشاعتها فى (بر مصر) .

وتأتى رواية (يحدث فى مصر الآن) ليعزف القعيد على الوتر نفسه الـذى تناولـه فى زواية (الحرب فى بر مصر) فهو يتعقب السلطويين واسـتثمارهم السـيئ لمناصبهم . وكما جعل من (مصرى) قضية تحلق حولهـا الوعـى الجمعى الضعيف جعل هنا من (الدبيش عرايس) بؤرة تحلقت حولها الأصوات .. ودائما يعزف على أن المظلوم (سواء أكان" مصرى" أو "الدبيش عرايس") مفقود الهوية ، (فالدبيش عرايس) فلاح أجـير قـوى البنية، ثورى الاتجاه ، لكنه فقير... وفقره هو الذى مكن السـلطويين منه فقتل .. وعبثا حاولت الزوجة والرفاق إثبات موته فلم يستطيعوا ، لأن طرف الصراع الأقوى وهو المثلث الصوتى (الضابط / الطبيـب / رئيس مجلس القرية) استطاع أن يطمئن إلى عدم وجود أى سند رسمى يثبت وجود شخصية اسمها (الدبيش عرايس).

وعـلى الرغم من انضمام صوت المؤلف إلى الوعى الجمعى الضعيف

(الدبـيش / زوجة الدبيش / صديقه / الروائى ...) إلا أن هذا لم يدفع الظـلم الـذى وقع . لكن القارئ سيتعاطف معهم . بالقدر الذى لن يتعاطف فيه مع الطرف الثانى للصراع ، لأن محاولاقم التلفيقية الممهورة بصـيغ رسمـية (محاضـر / تقارير/ تحقيقات..) جاءت امتدادا للصيغ السـلطوية ، ومـن ثم فدفاعاقم عن أنفسهم – كأصوات – غير مقنعة للوعـى الداخـلى ، ولذلـك كانت معزولة بفعل ما تحمله من ظلال سلطوية، فجفت من أصواقم المشاعر الدلالية ، وانسحبت من أصواقم حرارة التعبير ودفء الكلمات .

وعلى الرغم من أن القضية جاءت فى شكل أصوات إلا أن التدخل الحـاد من الروائى قد أذاب وجهات نظر الأصوات التى اختفت تحت وطأة الحضور القوى للروائى الذى وجه أصواته للنطق بوجهة نظره ، ثم لم يكـتف بهـذا ففى نهاية الرواية غلب حماسه فنه فنطق بترعة خطابية مباشرة قللت من القيمة الفنية لعرض القضية . والحقيقة أن إعادة إنتاج الواجهـة الواقعـية بفعل المحاكاة المباشرة ليست إلا محاولة متواطئة مع نشـاطها الكاذب لأنها لم تف لميراثها الواقعى ، ولم تف لخصوصية البناء الـروائى الخـاص بـرواية أصـوات، لأن الـروائى تجاوز الأصوات واسـتدرجته الخاصـية التوثيقـية لإعلان نهاية مثلت فعل الإعاقة لأهم خاصـية من خواص رواية الأصوات التى تنتهى عادة بوجهات نظر غير محسومة، ولأن التفكير الروائى الجديد يتخذ موقفا ضد كذب التشخيص أى ضـد الـروائى نفسه الذى يحاول إصلاح وتبرير تدخله الحتمى عن طريق تحوله إلى معلق أو واعظ ذى وعى مفرط بالأحداث الروائية العليم بها – كما رأينا فى هذه الرواية.

أمـــا الموضوع الثانى – والأخير – الذى عالجته الأصوات فى (رواية الأصـــوات) المصرية ، فكان موضوعا حضاريا ، وهو أمر طبيعى لشعب يبحـــث عن الهوية والتميز ، وكانت نكسة ١٩٦٧ قد عصفت بالآمال وأفقدتـــنا قدرا من الثقة ... وعادت حرب اكتوبر لتعيد التوازن ، ولما كـــان عصـــر الانفتاح فى السبعينيات فاهتزت معه الثوابت القيمية هزة حضارية ، وشاعت الروح الفردية بدلا من التحرك الجمعى ، وقد عبرت رواية (تحريك القلب) عن هذا الصراع الحضارى، بينما أعاد (سليمان فـــياض) طرح المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بأسلوب جديد ، وجـــاءت رواية (المسافات) ليعيد إبراهيم عبد المجيد طرح المسافة بين الجهـــل والتحضر من منظور حضارى مفعم بجو أسطورى . أما (خيرى شلبى) فقد عبر عن رؤية شاملة للمنظور الدنيوى الخادع للجاهلين .

وهـــذه الموضوعات لا أظن أنها تطرح لأول مرة ، فقد سبق طرحها فـــى روايـــات تقليديـــة وغير تقليدية ، ولو أن رواية الأصوات قد اكتفـــت بإعادة الطرح فإنها لم تقدم شيئا، بل وإعادة الطرح يصبح معيبا إن لم يحمـــل بـــرؤية أو برؤى جديدة فنيا وفكريا ، فهل حققت رواية الأصوات هذه الملامح الجديدة للرؤية الفنية والموضوعية الممثلة فى وجهة النظر ؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال أصوات هذه الروايات .

فى رواية (أصوات) لسليمان فياض يعيد طرح موضوع لقاء الشرق بالغـــرب، وهو موضوع كثر تناوله كثرة ملحوظة ، لأن رصد المواجهة الحضـــارية كان الموضوع المفضل للبحث الروائى والحضارى منذ القرن الماضـــى، وبداية بـــ (الطهطاوى) فى مصر ، و (فرنسيس مراش) فى

ســوريا ، ثم الروايات المشهورة وهى (أديب لطه حسين / عصفور من الشـــرق للحكيم / موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح / قنديل أم هاشم ليحيى حقى / الحى اللاتينى لسهيل إدريس / .....)[1] فما الجديد الذى قدمه (سليمان فياض) بعد هذه المحاولات الروائية العديدة ؟.

أتصـــور أن رواية (أصوات) قد تميزت فى الطرح من ناحيتين ، أما الأولى فتتمثل فى أنه أخذ الرحلة العكسية فلم ينقل الشرقى إلى الغرب، وإنمـــا نقـــل الغربية (سيمون) إلى الشرق ، والناحية الأخرى أنه قدم روايـــته فى شكل أصوات وهو أمر قد مكنه من رصد رد الفعل للوعى الجمعى بمصر، ومن ثم لم تنغلق التجربة على مغامرة ذاتية لصوت أحادى كروايات الرواد .

بـــدأت الـــرواية بصـــوت المأمور الذى استجاب إلى برقية (حامد البحيرى) فبحث له عن أهله ، وتولى الإعداد لاستقباله هو وزوجته..

وانتهت الرواية بصوت (المأمور) وكأنها إشارة رسمية لرغبة التطور الحضارى والاتصال بأوربا ، ولذلك حزن المأمور لموت سيمون ، وكان حـــزن الطبيـــب أكـــثر (المثقفين) وقد جسد المأمور ذلك فى حواره مع الطبيب :

"المأمور : قل لى .. ما سبب الموت الحقيقى ؟"

كـــان الطبيب شاردا فقال باضطراب ، والدهشة مرتسمة على وجهه :

---

[1] هـــناك مجموعة أخرى من روايات بلاد الشام، تناولت هذا الموضوع مؤخراً، مثل (الوطن فى العينين) لحميدة نعنع، و(الربيع والخريف) لحنا مينه، (الثنائية اللندنية) و(السابقون واللاحقون) لسميرة المانع، و(بدوى فى أوروبا) لجمعة حماد ١٩٨١م عمان، و(المرفوضون) لسعدى إبراهيم ...

- نعم .. آه .. موتنا أم موتها"[1].

وكلام الطبيب هنا إعلان عن وجهة نظر كلية تكاد تجمع عليها أكثر الأصوات الروائية .

وكان غياب المشروع الحضارى هو الذى ولد وجهات النظر الداخلية ، وأصبح حجم التعامل مع (سيمون) الغرب مرهونا بتصورات ذاتية جاءت فى مضمارين :

فى المضمار الأول:التوجه العلمى الذى يسعى لقيادة البلد نحو الأفضل، ويمثل هذا المضمار أصوات المثقفين (حامد البحيرى / المأمور / العمدة / محمود بن المنسى ...) وقد تزودوا بقدر علمى هيأهم لهذا التوجه . أما المضمار الآخر فجاء ليجسد الجهل والأمية وتبعاتها وجسده بأصوات (زينب / أحمد البحيرى / أم أحمد / نفيسة القابلة / عجائز القرية ونسائها).

وغياب المشروع الحضارى هو الذى غيب النوايا الحسنة لأصوات المضمار الأول وهيأ الصدفة التى أتاحت للجهل فرصة حسم الأمر لصالحه .. وذلك عندما صممت نساء القرية على إقناع (أم أحمد) بضرورة ختان (سيمون) وأفلحت نفيسة فى ذلك ، ونفذت الأمر فى (سيمون) التى غرقت فى دمائها وماتت ... وندم الجميع .. لكن الندم لم يكن هو الحل .

وقد نجح الروائى فى تثبيت (سيمون) فى مركز الأحداث، مما مكنه من التفريغ النوعى لشحناته الفكرية عبر التقسيم الكيفى والفنى لواقع

---

[1] أصوات/ ٤١٠.

الأصـــوات ووجهات نظرها الداخلية . وقد جاءت الرواية عبر دفقات سـرْدية تنقل الأحداث من الصفر الإبداعى الذى مثله صوت المأمور ، لتنـــتهى بصـــوت المأمور، وقد اختفى الروائي اختفاء ساعد على حرية الأصوات واستقلاليتها ، وأوجد الترهين السردى ، فعرض ردود أفعال الأصـــوات تجاه (وصول سيمون) ثم (موت سيمون) وذلك من مركز الحضور، مما ساعد على إحياء الأحداث الروائية. والترهين السردى أبعد الاستشـــراف والتنـــبؤ والاســـترجاع ولم نجد إلا مذكرات (محمود بن المنسى)[1] التى كانت تكليفا فنيا ولم تزد المذكرات عن التوثيق التاريخى وعرضها (محمود المنسى) وكأنه صوت روائى وليست محض مذكرات، لأنها حملت السمت الشخصى والرؤية الذاتية للأحداث .

والأصوات الروائية قد عبرت عن موقفين من (سيمون)، أما الموقف الأول فترجم الرؤية الحضارية التى تنبه إليها المثقفون وأغفلها القرويون بســـبب الجهـــل والغيرة والحقد . وأما الموقف الآخر فهو متعلق بالأول ويعد فرعا منه، وهو الموقف الشبقى للأصوات من سيمون .

فالعمدة نظر إلى (سيمون) وكأنها " حورية من الجنة ... ومرة جنية خرجـــت من البحر ، ومرة فتنة سلطها الشيطان"[1]. أما أحمد البحيرى فعبر عن إعجابه بسيمون بشكل يترجم جهله فهو خجول فى البداية ، ثم يتمنى لو أحبته (سيمون) ثم حاول الاقتراب منها ليلا فوق سطح البيت

---

[1] ذكر (محمود المنسى) أنه أقدم على تسجيل المذكرات ليحفظ بتفصيل الأحداث إعجاباً بطموح حامد وحيوية سيمون.

[1] أصوات /٣٦٧.

عـــندما لمس قدمها فى الظلام فى حضور الأسرة فردته (سيمون) بعنف. أمـــا (محمـــود بـــن المنسى) فأخفى إعجابـــه (بسيمون) لأنه ادخـــر صداقتها علـــى أمل أن تساعده على الدراسة فى فرنسا ، ولكنه لما أكثر مـــن شرب البيرة قال لها إنه يحبها ... فردته .. وعرفت أنه متأثر بالبيرة الـــتى لم يـــتعود عليها . أما نساء القرية فكانت نظرتهن الجنسية مفعمة بـــالحقد والغـــيرة من جمال سيمون وحريتها ثم ترجمن ذلك برغبتهن فى تحجيم أنوثتها الفائرة بالختان فقتلنها

واقتناع العمدة بجمال (سيمون) جعله ينظر لزوجته على أنها "بقرة .. مجـــرد بقـــرة " ورحـــت اســـتعيذ بـــالله من الفتنة بسيمون وبلاد الفرنسيس"[٢]. وأحمد البحيرى لما اقترب من زوجته تخيل أنها (سيمون) فهصرها هصرا.

والروايات التى سبقت (سليمان فياض) عنيت عناية أساسية بالرؤية الشـــبقة من العربى للمرأة الأوربية (إلين مع أديب / وفتاة المسرح مع الحكيم / والمغامرات العديدة لبطل موسم الهجرة إلى الشمال / وكذلك مغامـــرات بطل الحى اللاتينى النسائية ...) . فهل أجمعوا جميعا أن أوربا هـــى المرأة ؟ وهل يعنى هذا أن (المرأة) هى معيار لحضارة الرجل كما قـــال (ماركس) " الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان "، وإذا كان الأمـــر كذلك فهل نختصر التعامل مع المرأة فى هذه النظرة الشبقة التى ســـيطرت على رواياتنا العربية فى موضوع لقاء الشرق بالغرب؟. أعتقد أن الـــرؤية الجنســـية مع روايات الرواد كانت محاولة ساذجة للتجنيس

---

[٢] أصوات / ٣٦٨.

الحضارى وتحقيق الوسطية بوسيلة ساذجة تتمثل فى الزواج (الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / أديب ...) أو أنه محض بحث عن التميز فلم يمتلك الشرقى إلا دفء الجنوب يتفوق به فى أوربا، كما نجد ذلك مع بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) .

أما روايات السبعينيات فقد استثمر الروائيون الجنس كوسيلة للتداعيات أو الإسقاطات القومية والأيديولوجية كرواية (الوطن فى العينين)[1] وغيرها من روايات الشوام بخاصة .

أما رواية (أصوات) فجاءت النظرة الجنسية تعميقا لرؤية حضارية، لأنها كانت مجرد نظرة ولم تتحول إلى فعل تنفيذى وممارسة – كما فى الروايات الأخرى – ومن هنا بقى الجنس مجرد أمنية عند الأصوات الرجالية (محمود بن المنسى / العمدة / المأمور / أحمد البحيرى) على اختلاف ثقافاتهم وكأن الجنس هنا أمنية لحاق حضارى . أما عند النساء فكانت النظرة قد تشبعت بحقد ... ولما لم يستطعن اللحاق بها أردن جذبها إليهن ففكرن فى (الختان) لإقعاد انطلاقها وتفوقها ...

ولقاء الغرب بالشرق هنا جاء مختلفا عن الروايات السابقة التى عرضت لقاء الشرق بالغرب إذ إن سيمون (فرنسا) هى التى جاءت إلينا ومن هنا اختلف المسار التعبيرى عن الروايات السابقة ، وأصبح وجود (سيمون) هو محاولة لاكتشاف أنفسنا (وعى جمعى) ، بينما كانت الروايات السابقة تعنى بوعى فردى عندما ترصد تجربة فردية لشرقى فى أوربا (أديب / الحى اللاتينى / عصفور من الشرق / موسم

---

(1) لحميدة نعنع.

الهجـــرة إلى الشمال). ونلمس ملامح الاكتشاف فى حديث الأصوات المختلفة ، فمحمود بن المنسى يقول مثلا : " وجود سيمون معى جعلنى أحـــس بمعانى الأشياء أكثر من ذى قبل بروائحها .. وألوانها .. وماهى علـــيه.."[1]. أمـــا (حامد البحيرى) فقد ضاق بالاستقبال " ربما كان الخجل منهم فى مواجهة سيمون هو سبب هذا الضيق.."[2].

كانت الروايات السابقة تعنى بوجهة نظر أحادية ترجمة لتجربة فردية، أما مجيء (سيمون) – مسارعكسى – فقد أتاح الفرصة للتعبير الجمعى بمســـتوياته الاجتماعية والطبقية المختلفة فكانت الأصوات ضرورة فنية وموضـــوعية ، وبينما همشت الأصوات فى الروايات السابقة إذ بنا هنا نجـــد كل صـــوت له بعـــد مستقل ووجهة نظر أساسية . وكان اختفاء الراوى قد أعطى الحرية والاستقلالية للأصوات للتعبير عن وجهة نظرها، ولذلـــك وجدنـــا أنفسنا أمام وجهات نظر داخلية قد جسدت وضعية اجتماعـــية وحضارية . إذن فرؤية (أصوات) قد تميزت عن الروايات الســـابقة علـــيها فى الطرح الموضوعى والتناول الفنى بسبب استخدام تكنـــيك الأصـــوات بنجاح (أصوات غير متجانسة / اختفاء الروائى والراوى / حرية واستقلالية للأصوات / وجهات نظر مختلفة / صراعات حضارية ...) .

فى روايـــة (تحريك القلب) تنقل لنا أصوات هذه الرواية موضوعا حضـــاريا آخر يتصل بحركية الزمن وتطوره، لاسيما فى عصر الانفتاح،

---

[1] أصوات / ٣٨٢.
[2] أصوات / ٣٥٦.

وقـد اخـتار الروائى فكرة السقوط للبيت القديم ليحركها دلاليا بالأصـوات ، ولتكتسـب بعدا حضاريا فى التعبير الروائى ، ومثل هذه الفكـرة سبق إليها الروائى، لاسيما فى بعض الروايات الأجنبية ، إلا أن الفكـرة جـاءت معبرة بصدق عن واقعنا المصرى فى مواجهة حضارية مزمـنة ، وكـان نجاح الروائى فى تنفيذ الفكرة عن طريق الأصوات قد أكسـبها بعدا تأثيريا ، فنقل وجهات النظر وابتعد عن المباشرة والرؤية الأحاديـة الـتى غالـبا ما تجهض قدرات مثل هذه الموضوعات المتصلة بالأبعـاد الحضارية التى لايصلح التعبير عنها ببرمجتها أو اختزالها فى رؤية واحدة مهما كانت قوتها .

والأصـوات الروائية فى هذه الرواية قد تحلقت حول فكرة مركزية (سـقوط البيـت) وإرهاصات السقوط قد بعثت برسائل تولى الراوى حمـلها إلى الأصـوات وملؤهـا الرعب والخوف والتحذير ، وتقبلت الأصوات الرسائل المتتابعة التى اشتدت لهجتها، وكلما كثرت إرهاصات السـقوط كـلما زاد التوتر والقلق ، ومن هنا تولد الصراع الداخلى للأصوات، وهو صراع ارتبط بالعوامل الخارجية من ناحيتين: الأولى أن مصـدر الرسـالة مظاهر التهدم وإرهاصات السقوط (دافع خارجى)، والأخرى أن التفكير فى رد الفعل إزاء خوف السقوط قد ارتبط بتحديد مسـتقبل كل صوت بشكل عملى وببعد تأثيرى قوى، ولذلك لم تخلص الأصوات لدواخلها وتنغلق على ذواتها ، لأنها تعلقت بالفعل وبرد الفعل مع عوامل خارجية ، وهو أمر ربط الأحداث بخيوط الواقع ربطا قويا فى فـترة حساسـة تشهد تحولات بفعل (السقوط) الحضارى بكل تبعاته ودلالاته.

والأصوات الروائية عبارة عن الأسرة التى تسكن هذا البيت المتوارث عن الأباء والأجداد (الأب / الأم / سالى / سمراء / وضاح / صيام / على) لكن هذه الأصوات السبعة يمكن اختصارها فى ثلاث وجهات نظر متباينة .

أما وجهة النظر الأولى فتمثلها أصوات (سالى/سمراء/وضاح/صيام) .

ووجهة النظر الثانية تمثلها أصوات (الأب / الأم).

ووجهة النظر الثالثة يمثلها صوت (على).

فى وجهة النظر الأولى نلاحظ أنها تعبر عن صوت الشباب (سالى/ سمراء / وضاح / صيام) وقد استأثرت بأكبر قدر من الرواية، وكأن القضية قضية شباب بالدرجة الأولى مهما تعددت وظائفهم (بائعة البوتيك / السكرتيرة / المعيد فى الجامعة / الجند فى الجيش). وهم يجتمعون فى ثلاث نقاط محددة، أما الأولى فهم جميعا لا يتعاطفون مع البيت الأسرى الآيل للسقوط، وهذه رؤية شبابية مندفعة ببريق التغيير أو غير مقدرة لأهمية الأصالة والجذور. والنقطة الثانية مرتبطة بالأولى، إذ إن عدم التعاطف مع البيت قد ولد روح الأنانية، فبدأ التفكير الفردى ... كل صوت يفكر فى كيفية نجاته بعد السقوط، ولم يجتمعوا على عمل جماعى ومن ثم كان سقوطهم قبل سقوط البيت، وهذا التفكير المنفرد لم ينقذ أى صوت منهم فتشرد الجميع بعد سقوط البيت، وكأنه إعلان عن الفشل إزاء التحول الحضارى، فضلا عن التحول الأخلاقى عن العادات والتقاليد والقيم، (فسمراء) تعلن السقوط الأخلاقى وتوزع أحلامها على كل شاب غنى يصادفها،واختلط معها الحلم بالواقع المرير. أما (سالى) فتعلقت بأمل الزواج من صاحب (البوتيك) ولم تظفر به.

و(صـــيام) ينضـــم إلى الـــثوار يقول" يرفعون الأيدى ملوحين بقبضاقم يـــرفعوننى على الأكتاف فأرفع صوتى. تتردد الأصوات "[1] لكنها تبقى مجرد أصوات تعبر عن الرغبة فى الفعل لكن شيئا ما يسلبهم القدرة على التنفـــيذ " هل انتهى بنا الأمر – نحن الذين نقف هنا – إلى التخلى عن الخطوة القادمة"[2]. والباحث عن الآثار لم يظفر بشىء، ورجل التاريخ لما فقد الأمل وهو مجند قال " ... أحرك الأمان للخلف ، أطلق النار فى كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوى"[3]

إذن فالـــنقطة الثالثة التى تجمعهم هى الفشل فى تحقيق الأمال، وكان الســـبب معـــروفا لأن الحضـــارة تعتمد على بعدين : التمسك بالماضى والإفـــادة من الحاضر ومستجداته ، أما التمسك بأحدهما على حساب الآخـــر فالفشـــل هو النتيجة الطبيعية ، ومن ثم فشل الشباب فى وجهة نظـــرهم لأهم لم يتعاطفوا مع الماضى واكتفوا بأحلام المستقبل وبتفكير فـــردى غير بناء . وكأن الروائى قصد دلالة الأسماء قصدا ، لأن صيام (المعـــيد) ظـــل صـــائما ولم يجد من الآثار ما يبحث عنه رغم محاولات التنقيب. و(وضاح) دارس التاريخ لم يستوضح شيئا . أما (سالى وسمراء) فهما نموذجان من الشابات المحمّلات بأنوثة طاغية انعكست على طريقه تفكيرهـــن، فـــإحداهن فكـــرت فى أمل الزواج ، والأخرى فكرت فى الكسب من الشباب ... وهذه الأصوات جميعها أعلنت الفشل فتفرقوا بعد السقوط.

---

[1] تحريك القلب/ ١٢٦.

[2] تحريك القلب/ ١٧.

[3] تحريك القلب/ ٣٧.

أمـــا وجهة النظر الثانية فمثلها (الأب والأم) وهى وجهة النظر التى تعلن التمسك بالماضى تمسكا حتى الهلاك ... وكان من الطبيعى أن نلتقى بفشل مماثل لفشل وجهة النظر الأولى، لأن الأب والأم تمسكا بالماضى ، ولم يفكرا فى المستقبل ولم يطرحا البدائل ... ، والتمسك بالماضى فقط – مهما كانت قيمته – لا يبنى حضارة .

نظـــر الأب والأم للبيت على أنه تاريخ وعراقة وتراث ولم يتجاوزا هـــذه الـــنظرة ، لكـــــن عوامل التعرية الزمنية فرضت السقـــوط ، وفرضـــــت علـــيهمـــا التشرد ... وفشلا فى جمع شمل الأبناء، فتشتت الأسرة بين الماضى والمستقبل، بين أمجاد التراث وأحلام المستقبل، والأب مصـــرعلى موقفه، رغم توقعات السقوط التى تقربهم كل يوم إلى حقيقة المواجهة، يقول الأب : " ستأتى الأوقات التى نهتز فيها. نعم إنه يتساقط .. ونحـــن سنمشـــى فى الخروج الكبير نحمل الخيام إلى ماوراء الجبل ... ونـــرى آثـــار الذين مضوا قبلنا ، ونتجه للشمس فى ظل العجل الذهبى ونحن نتحرك تحملنا مراكب الشمس ومراكب القمر"[1].

وفى وجهة النظر الثالثة يستقل (على) بمفرده . إنه نموذج فريد يعبر عن طائفة من شباب عصره .. فلم يكتف بالحلم .. ولم يكتف بالماضى .. وإنمـــا زرع المســـتقبل أحلامـــا بفعل العمل فى الخارج فى دول البترول (ليبيا)، وعلى الرغم من سفره إلا نه تعلق بالبيت والأسرة تعلقا شديدا عبر عنه بأحلامه وكوابيسه وبالضفائر السردية التى تعمدها الروائى ... والأســـرة انـــتظرت عودتـــه لينقذهم من شبح السقوط، لكن (أبوزيد الهلالى) المرسوم على واجهة البيت قد جاء عليه الزمن فتصدع، وكذلك

---

[1] تحريك القلب /٤٤.

(عـــلى) .. عاد بالمال والسيارة والآمال للإنقاذ .. لكن الزمن قد سبقه وأسقط البيت وشتت الأسرة؛ لينضم مع الجميع فى أسر التحول الزمنى بكـــل قســـوته وتـــبعاته ، هـــذا الزمن الذى جعل (البيت) فاعلا ... والأصوات (مفعولا) ضعيفا تتحرك نحو مصير معتم ومستقبل ملغز .

لقد جاءت الأصوات غير متحاورة ... إلا أن طريقة التفكير وترتيب ظهور الأصوات قد حول التبادلات السردية إلى حوارات كبيرة من نوع خاص، فالتقت أصوات وتنافرت أصوات داخل الأسرة الواحدة ، وكان البعد السيكولوجى مع كل صوت وسيلة للتغلغل فى الجوهر الموضوعى لا وســـيلة للانغـــلاق الذاتى ، وجاء فى منولوج أقرب إلى منولوجات (ديستوفسكى) فى روايته (الأخوة كرامازوف) .

لقـــد نجح الروائى - بتكنيك الأصوات - فى عرض قضية حضارية شائكة بشكل واقعى مقنع، أعلن فيه وجهات النظر المستقلة التى تناولت أطـــراف القضـــية الحضارية لتعلن - بشكل غير مباشر - عن السبيل الأمثل لارتياد طريق الحضارة. وظلت الأصوات بوجهات نظرها مشتتة باســـتقلاليتها لتعلن عن انتظار الآمال الملغومة فى مستقبل تحجبه غياهب كثيرة تفرض الانتظار.. وإن كان الراوى قد أعلن عن وهم لقاء جماعى فى الـــنهاية، لكنه لم يزد عن وهم مفترض، ولذلك لم تترتب عليه نتائج ، لـــيعلن أمـــر الانـــتظار والتشـــتت بعد السقوط الكبير لأسرة واحدة (بدلالتها) . لم تفهم الأصوات أصوال اللعبة الحضارية ، ولم تتحرك بوعى جمعى موحد يجمع قوة التراث ومعطيات الواقع معا .

وفى روايـــتى (المسافات / السنيورة) نلتقى بقضية حضارية واحدة اختلفـــت طـــريقة تناولها باختلاف تفصيلاتهما الروائية ، لكن الروايتين قدمتا بطريقة الأصوات .

فى روايـــة (المسافات) نلتقى بقضية الجهل وتبعاته ، ولقد صورها الـــروائى والراوى من خلال حلم الطفل (على) الذى سكن (البيوت العشـــرين) مـــع أصـــوات عاشـــت بالفقر والجهل والخيال والأساطير والخرافات ، وتعلقوا جميعا بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة) ، ولما غـــاب القطار بدأت محاولات الهروب والخروج ، وهى محاولات غلفت بغيهـــب مـــن الأسرار (خروج جابر / خروج حامد / هروب زينب / هروب سميرة ..) .

وقد اختفى صوت (على) لصغره ... ولأنه صاحب الحلم ، ولأنه ألقـــى الحجر فتخيل أنه لا يسقط وأنه يسافر لسنوات ، وسيقول الناس إنه حجر (على) الذى ألقاه من سنوات وأفاق (على) على أول حجر ألقاه فى الطريق المعبد " قذفه بقوة فسقط غير بعيد . ضاعت كل الصور القديمـــة من ذهنه ، وهتف من أعماقه : من للفتى الغريب الآن ؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال..."[1].

ومـــا بـــين إلقاء الحجرين كانت أحداث الرواية التى تناولت قضية الجهـــل وتـــبعاته، ولأن الحلم ينتمى إلى صوت واحد (على) فكذلك كانـــت الـــرواية الأساسية للراوى الذى أذاب بسطوته قوة الأصوات (المتخـــيلة فى حـــلم على). ولعل هذا مايفسر لنا بداية لماذا جاء الراوى قويـــا، ولماذا جاءت الأصوات ضعيفة هنا . والأصوات فى الحقيقة لم تزد عن عملية توزيع النبرات لمنظور واحد، لكن هذا التعدد الصوتى لم يحمل اســـتقلالية ولم يحمـــل تمـــيزا؛ لأن الأصوات اتسمت بالضعف لفقرها وجهـــلها، وكأن الأصوات – فى هذه الرواية – مجرد استعارة لشكل لم

[1] المسافات / ٢١٩.

يتصل اتصالا عضويا بالتنفيذ الروائى. ولذلك جاءت الأصوات فى هذه الـرواية فى مسـتويين كالتقسـيم التقلـيدى عند (إدوين موير) : (الشخصـية الأساسـية / الشخصية الثانوية) أما القسم الأول فشمل أصـوات (زيدان / عبدالله / سميرة / ليلى / زينب / أم جابر) وكانت مهمـة هـذه الأصوات تشكيل ملامح المكان والمساعدة على رسم جو أسطورى يناسب الجهل والسذاجة من ناحية ، ويناسب (حلم على) من ناحية أخرى ، ومن ثم فهذه الأصوات قامت بدور التهميش الدلالى .

وفى القسـم الثانى نلتقى بأصوات (على / سعاد / الشيخ مسعود / جابر وحامد / ناظر المحطة) وهى أصوات تحدد أدق الملامح بما تحمل من وجهات نظر جزئية .

صـوت (الشيخ مسعود) ينطق بمستوى رجل الدين الذى يناسب هـذا المكان بجهله وفقره ومن ثم يشيع أنه يعذب الجن وهذه قضيته لأن الجن ضايقت الرسل ، ثم يشيع أمر السمكة الذهبية ودمعتها التى غطت البحيرة ، فكان بذلك رجل الدين الذى أفرزه هذا المكان، وكان الشيخ (مسـعود) قد تزوج (بسعاد) أجمل امرأة فى البيوت العشرين ، وجاء موته الغامض ليتمم أبعاد الهالة الأسطورية التى نسجها حول نفسه ، ولما عثروا عليه مقتولا فى المسجد وكان وجهه مسودا وفمه مملوءًا بالطين ... اتسعت دائرة الخيال المفسرة لموته الغامض.

وصوت (سعاد) أبرز الأصوات الروائية وكانت " تدخل كل بيت فيفـتح لها على خوف ، وينغلق دونها على حسد أو شجار"[1]، وكانت موازية لجمال الدنيا تغرى الجميع ولكنها تعطى لكل واحد بقدر محدود،

---

[1] المسافات / ٤٤.

كذلـــك نال منها (جابر وحامد) وكان زوجها يسميها (جذوة العشق الـــتى لاتخمـــد) ونذرت نفسها لـــ (على) بعد أن ندبت حظها لأنها تزوجـــت الشيخ مسعود الذى لم يغرقها فى بحار العرق والشهد والعسل والدم .

تألقت (سعاد) فى مكان كان الجنس وجبة ترفيهية أساسية ، وكانت نهايتها أسطورة نقلت (على) من الحلم إلى الواقع، فهى تضمر وتتكلس وتلتصـــق فى ليلى ... ثم تصغر وتصغر حتى أخذها (على) فى سلة " ... ورأى عـــينى أجمل امرأة وأحس أن الشفتين تبردان ... ثم امتلأت السلة بالظل ، وأظلمت فلم يعد بها شيء وهو – على – يدرك ذلك بوضوح. ويرفع وجهه غير باك ولا حزين. لقد همست له أن يترك العربة ..."[٢] وكان ذلك إيذانا بانتقال (على) من حلم طويل إلى واقع مرير.

أما صوت (جابر وحامد) فتميز بتجسيد الخروج السلبى ، وخصص له الروائى دفقة روائية مستقلة من تلك الدفقات التى أتم بها الرواية. لما غـــاب (قطـــار الكنسة) زاد الفقر ، وفكر (سكان البيوت العشرين) فى الخـــروج ، وكان الخروج سلبيا وإيجابيا أما الخروج السلبى فمثله (جابر وحـــامد) فضـــلا عـــن (زينب وسميرة) وخروج الجميع أحيط بقدر من الغمـــوض عن المصير . أما (جابر وحامد) فهما شابان خرجا وراء بلاد البترول (ليبيا) بعد أن غاب (قطار الكنسة) وقد لقيا أهوالا وخداعـــا انتهى بموتهما ولـــم يصلا إلى بلاد البترول فغـــاب حلمهمـــا بموتهما.

ثم كـــان (على) وصوته فى الحلم (مشارك) يمثل الخروج الإيجابى ... فهـــو لم يخرج لضائقة مالية فقط ، ولكنه خرج لما زاد الجهل والخيال

---

(٢) المسافات / ٢١٨.

والوهـــم والخرافات، (فزيدان) اختفى وظنوا أنه تحول إلى جنى وسكن الـــبحيرة وتهددهـــم، ثم وجـــدت الكرات النارية التى دخلت البيوت العشرين ... ولما بلغ الجهل مداه ، وكان (على) متعلما فى صغره فقرر الخـــروج إلى المديـــنة ، وفى المدينة تكشفت له الحقائق وزال الغموض فعـــرف أن (سميرة) جاءت إلى المدينة وعملت راقصة ، وأن (زينب) تـــتاجر بجسدها فى المدينة ، ولحقتها (أم جابر) والأولاد ، ثم تعرف على القتيلين فى الجريدة (حامد وجابر) ، ومن ثم كان خروج (على) إيجابيا لأن "..الذى صار يعرفه جيدا أنه لو فتش فى أركان المدينة فسيجد نعمة زوجـــة زيـــدان ، وسيجد المفتش وزوجته ولعله يجد زيدان وعبدالله . والذى صار يعرفه جيدا أيضا أن القوى الخفية لم تعد تطن فى رأسه..."[1].

إذن فالـــروائى قـــد ركـــز على (البيوت العشرين) كرمز للجهل والخرافات والجنس ، وفى المقابل كانت المدينة رمزا للنور والعلم وتفتيق شـــرنقة الخـــرافات وغموض الخروج . وقد جاء هذا الطرح عبر الحلم والحقـــيقة ... فالبـــيوت العشـــرين وما فيها من أحداث ومن فيها من أصـــوات كانت تفصيلا لحلم .. ثم أفاق (على) على الحقيقة ، وعزز الضـــوء حجم خرافة الحلم وحقيقة الواقع ، فنوم (ناظر المحطة) إمعان فى ظـــلام الأحلام، و (على) يشعر بأن الكون أكثر إشراقا بعد اختفاء وجـــه (سعاد) الحلم ، وناظر المحطة صوت لم يكن له وجود أثناء الحلم لأنه – على حد تعبير الراوى – كان نائما ثم استيقظ فور وصول (على) مـــن المديـــنة ، وعاد ولم يجد أثرا للبيوت العشرين ، وناظر المحطة يخبر (عليا) أن الشمس غابت أياما طويلة ثم عادت من شهر واحد فقط .

---

(١) المسافات / ١٩٠.

إن توزيع أطراف القضية الحضارية بمفارقاتها جاءت من خلال مستوى المفارقة بين الحلم والحقيقة وهو تناول عادى إلا أن توزيع الحلم والحقيقة على أصوات ووجهات نظر فهذا هو الجديد هنا ، وكان يمكن للروائى أن يحقق تأثيرا مضاعفا لو ترك للأصوات حريتها واستقلاليتها التعبيرية ، لأن وجود الراوى العارف بكل شيء حقق سطوة سردية أثرت سلبيا على البناء الفنى والطرح الموضوعى لرواية الأصوات، لأن الأصوات كانت وسيلة لتنفيذ ست دفقات سردية أتم بها الراوى الرواية، ولذلك لم تكن الأصوات غاية فلم تحظ بالاستقلال ومن ثم غاب التأثير المنشود للأصوات فى هذه الرواية مما أثر على فاعليتها التأثيرية ، لأن الروائى اكتفى بشكل الأصوات ولم يستثمر فاعليتها التأثيرية فى البنية الروائية .

وفى رواية (السنيورة) يستعين (خيرى شلبى) بالأصوات ليقدم لنا موضوعا يرتفع فوق القضايا اليومية المزمنة اجتماعيا وسياسيا ، ويطرح لنا قضية حياتية ، فهو يجعل أصواته ... وأهل القرية جميعا (نموذج بشرى) يتعلقون بـ (السنيورة) وكأنها الدنيا، وهى جميلة رائعة الجمال وذات منصب مرموق ، وعلى الرغم من أن الأحداث الروائية تعلقت بها، إلا أنها لم تستقر فى المركز لتتحلق الاصوات حولها ، وإنما احتلت (السنيورة) مكانا عليا بما لها من منصب وجمال... الأمر الذى جعلها أملا للقرويين لاسيما الشباب منهم .

وقد زان القرويون هذا الأمل بتصورات خاصة صبغت السنيورة بصبغة شبقية ، ليتيحوا لأنفسهم فرصة التعلق بها لأنهم لايملكون إلا الفحولة والشباب. وفهم أهل القرية أن الفوز بمنصب (سايس بغلة

التفتـــيش) يعـــنى أنه سيتمكن من السنيورة التى اختارته من بين أقوى وأجمل الرجال . عندما اختيـــر (محمود بن قنديل) قـــال لـــه (معاطى) محـــــذرا إياه منها : هذه امرأة تقلب على صدرها عشرات الفحول من ريف وحضر ، فلابد أن يكونوا على الأقل قد خفضوا من ارتفاع اللهب فى حـــرائقها .. إنـــك ذاهب إلى بئر لا ينفعه إلا كل فـــارس صحيح الجسد"[1].

أمـــا الأصـــوات الـــتى عرضت القضية فقد حملت ضعفها معها منذ البداية ، لأنها إما أصوات أمية أو أصوات أطفال (الولد مختار / وسيلة / الولـــد طلـــبة) . ولم نجد من يعرف القراءة إلا صوت (سيدنا) فقط .. ولذلـــك لم نقـــع على وجهات نظر داخلية على الرغم من الحكى بتبئير داخلي متعدد ، لأن كل صوت مثّل بحكيه جزئية، أو هو نقطة على محيط الدائرة الروائية، ومن ثم فوجود الصوت كان لمهمة جزئية أمام حدث لم يكـــتمل ولما يتمكن الصوت من التعبير عن وجهة نظره أمام طرح غير مكتمل ورؤية غائمة لم تفصح عن جدواها إلا مع نهاية الرواية.

إذن فالأصوات تآزرت لرصد أمل التعلق بالسنيورة من ناحية ، ومن ناحـــية أخرى حرصت الأصوات على تصوير الفقر المدقع، مما جعل أمل الاقـــتراب مـــن الســـنيورة أكـــبر من مجرد أمل شبقى . وأما التسمية الســـلطوية فكانـــت ضـــعيفة ، لأنها مأمورة بأمر (السنيورة) بداية من (العمـــدة وشيخ البلد وسيدنا العريف ..) فهذه الأصوات تجمع الأنفار للعمـــل أو تقـــيم الأفراح لترى (السنيورة) رجال القرية ، ولتختار من بينهم (سايس بغلة التفتيش) .

---

[1] السنيورة /٥٨.

ووســـط هذا الفقر المدقع ، والجهل ، والسلطة الضعيفة يبرز صوت (سيدنا) وهو الوحيد الذى يفك الخط .. وبهذا القدر الضئيل من العلم استطاع أن يقف على الحقيقة وأراد أن يكشفها للآخرين ، فقد إكتشف أن مــن يفــز بــ (سايس بغلة التفتيش) يقم فقط بخدمة (طلعت بك) المتخلف عقليا ، وحياته ستكون مهددة بالخطر والموت كالسابقين وأنه لا قرب من (السنيورة) فى شىء .

فى وســط زحــام القرويين أخرج سيدنا الأوراق ، ليكشف الحقيقة ويعلنها، تقول (وسيلة) :" إنه يقول كلاما غريبا ... ويشوح الورق فى يــده، أترين يابنات ؟ هجم بعض الرجال على سيدنا ... اختطفوا منه الأوراق .. مزقوها .. أخرجوه من الدائرة .. ارتفعت الطبول..."[1] لقد زادهـــم الجهل رفضا للحقيقة ... ارتضوا الوهم وعاشوا بالآمال الزائفة بدلا من معرفة الحقيقة التى قد تزيدهم شقاء على شقائهم .

إن تــآذر الأصوات إعلان عن غفلة عامة .. وإن اكتشاف (سيدنا) للحقيقة لهو بريق أمل يعلن أن العلم والمعرفة هما الطريق الصحيح الذى يقــود إلى الحقــيقة وبه تتحقق الفائدة ، وهذا الاجتهاد هو محض تأويل وتفســير ، لأن الأصوات التى لم تبرز وجهات نظرها الداخلية واكتفت بإثــارة الاستفهامات التى تثير القلق ، وتعلق النهاية، فلا تعلن عن رؤية أحاديــة ، وهو أمر يختلف – إلى حد ما – عن تناول رواية تقليدية هذا الموضوع .

والأصــوات مع الترهين السردى ، واللاتجانس تساعد على تناول الموضوع من أكثر من زاوية ، ولأنها لاتكتفى بطرح رؤية واحدة ، وإنما

---

[1] السنيورة

بطـــرح رؤيات ، ومن ثم فرواية الأصوات لاتنغلق على وصف ومتابعة صوت واحد لأنها لاتعترف بالبطولة الفردية ، إنها أقرب إلى التأثير أيضا لأنهـــا تحـــاكى الواقـــع بتناقضاته ، لأننا لم نعد نرى رأيا واحدا وبطلا واحـــدا.. فرواية الأصوات تمثل التحول الحضارى بمنظور فنى لأنها تعبر عـــنه بدقة بالغة ، ولاتعلن نهاية سرطانية ، وإنما تكتفى بوجهات النظر ، والانفـــتاح على التأويل والترميز بشكل فنى جيد . وهذا ما مكن رواية الأصوات من التميز فى طرح موضوعات وفى كيفية معالجتها روائيا . إلا أن هـــذه الـــرواية لم تستثمر الإمكانات الفنية القوية والمؤثرة للأصوات ومن ثم جاء تميزها فى الطرح محدودا .

ومـــع لجاحـــات روايـــة الأصوات وتميزها فى معالجات موضوعاتها المطـــروحة نلاحظ أن روايات الأصوات لم تخضع جميعها لطريقة واحدة وعـــلى الرغم من الانتماء العام لتكنيك الأصوات ، وهذا يدل على أن درس روايـــة الأصـــوات بتنظير وجهة النظر غير كاف ، لأن (وجهة الـــنظر) تمثل تنظيرا سكونيا لا يتناسب مع حركية الأداء الروائى العامد إلى الاستعانة بأكثر من شكل فنى أحيانا ، وقلما نجد رواية من الروايات الجديدة تخضع بحرفية لتنظير ما عبر تحليل وظائفى دقيق .

وعلى الرغم من استعانتنا بالتنظيرات اللاحقه لوجهة النظر إلا أننا فى التطبـــيق وجدنـــا شكولا فنية تزاوجت لإنتاج تجربة واحدة ، ومن ثم فالوقوف مع الراوى فقط – بكل تنظيراته المسرفة بداية من وجهة النظر – قـــد يمكنـــنا من تحديد مكانه ووسائله وآلياته ، لكنه لن يمكننا من القبض على طابع الفكر المفهومى فى روايته . ولذلك كانت وجهة النظر مـــنطلقا نقديـــا، قربنا بعلمية دقيقة من الدينامية الفكرية للنص الروائى

وآليات التنفيذ الروائى، بشكل أقرب إلى البحث البنائى النشوئى الصاعد مع المعطيات الخاصة لكل تجربة روائية . وهو أمر أبعدنا عن الاعتماد على النوايا الشعورية للروائى لاسيما أن روائى الأصوات لايعلن رؤية أحادية ، ولايفرض نهاية سرطانية ، ومن ثم اعتمدنا على الدلالة الموضوعية ومن قبلها على التوثيق الفنى والنصى، وهو مسلك مكننا من إحكام القبضة على وسيلتنا النقدية (وجهة النظر) ... لكن التشكيل الفنى والبنائى لرواية الأصوات جاء مختلفا من تجربة روائية لأخرى، وهو أمر يحتاج إلى وقفة أخرى للإلمام بتكنيك روايات الأصوات من خلال (وجهة النظر) ، لاسيما وأن اختلاف موقع الراوى والروائى جعلنا أمام أكثر من وسيلة فنية وشكل فنى فى تجربة روائية واحدة، وهو أمر يشذ عن حرفية التنظير التجريدى .

كنا قد توقفنا مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات ، والصورة البنائية النموذجية التى تساعد على نجاح رواية الأصوات ، وكان ذلك عبر رؤية تنظيرية اعتمدت على نموذج روائى استقى مادته من محاولات (ديستوفسكى) . إلا أننى لاحظت فى الجانب التطبيقى أن هناك فارقا كبيرا بين التنظير والتطبيق فى تنفيذ رواية الأصوات العربية فى مصر – موضوع الدراسة التطبيقية – لأنها لم تأت على نسق بنائى واحد، مما يشير – بداية – إلى أن الاعتماد على البعد التنظيرى فقط أمر فيه كثير من المراوغة ، لأن مسافة كبيرة تفصل بين التنظير والتطبيق .

وعلى سبيل المثال فرواية الأصوات العربية فى مصر لم تنغلق على تكنيك الأصوات وإنما انفتحت لتستفيد من آليات روائية تستمد قوامها

من الرواية التقليدية،ومن الرواية الوثائقية، بل ومن رواية تيار الوعى[1].

ومـــن المفـــترض أن روايـــة الأصـــوات تعتمد فى عرضها على حديث الأصوات ، وهذا بالتبعية يخفى الراوى والروائى من السرد ، وقد وجدنا هـــذا قد تحقق فى بعض الروايات ولكنه لم يتحقق فى روايات أخر، وهذا يدل على مسافة ما تفصل التنظير عن التطبيق، وعلى الرغم من إسراف المنظرين فى وضعية الراوى فى الرواية – بصفة عامة – بداية من (هنرى جـــيمس) ثم (فريد مان / شتانزل / بوث / تودوروف / أوسبنسكى / جينيت / ميك بال / .... وآخرين) إلا أن المراوغة التطبيقية أثبتت تأبى النص الروائى على التنظير .

ومـــن أجل واقعية المفارقة بين التنظير والتطبيق فلن نرتضى بما سبق عرضه فى (الخصوصية البنائية لرواية الأصوات) لأنها رؤية تنظيرية تختلف عمـــا هـــو كائن بالفعل فى رواية الأصوات ، والواقع التطبيقى لرواية الأصوات العربية فى مصر قد حفل ببناءات تنفيذية تتجاوز (الأصوات) لتفـــيد مـــن آلـــيات روائية أخرى . ومن ثم فنحن فى حاجة – فى هذه الدراســـة التطبيقية – إلى التعرف على الشكول التى تم بها تنفيذ رواية الأصوات العربية فى مصر .

ولأن النقد التطبيقى يتحرك على أرجل (وجهة النظر) ، فلابد من إحصـــاء الشـــكول التنفـــيذية لرواية الأصوات من خلال تحديد موقع الـــراوى ، لأن تحديد موقع الراوى هو الذى سيقود إلى خصوصية البنية الروائية لكل تجربة من تجارب (الأصوات).

---

(1) أوجـــد التطبيق الروائى لرواية الأصوات مساحة للمصالحة تسمح باستعانة الأصوات بوسائل بنائية أخرى مثل (التهميش/ التوثيق/ الرسائل/ الحلم/ مسرحة الحدث..)

ومن المعروف أن هناك روايات يعلن فيها الراوى الأوحد عن نفسه كصورة الراوى الشعبى أو المسجل لمذكرات ... ، وهناك روايات يفهم منها أننا نتعاطى المادة الروائية من الراوى بشكل ضمنى، وقد يكون الراوى والروائى فى حالة التباس وترهين ، وفى الحالتين نحن مع الراوى . أما الروايات التى تسند مهمة العرض الروائى إلى الأصوات فقط وبشكل مباشر فهنا يختفى الراوى ونصبح أمام رواة (أصوات) وهم يقومون بالمهمة الروائية وتنفيذها عبر وجهات نظر داخلية أو تبئير داخلى متعدد على حد تعبير (جيرار جينيت) . ولقد وجدنا النوعين فى روايات الأصوات العربية فى مصر التى نطبق عليها ، ومع النموذجين نتوقف وقفة تفصيلية تقودنا لإحصاء الشكول الروائية التى جاءت عليها رواية الأصوات.

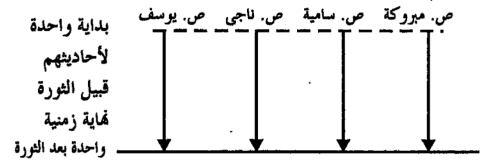
١ - اختفاء الراوى فى الهيكل البنائى الأول :

من المفترض - تنظيريا - أن يختفى الراوى فى (رواية الأصوات)، لأن الأصوات نفسها ستقوم بهذه المهمة - الراوى المشارك- لتوزيع النبرات ووجهات النظر الداخلية حول القضية المطروحة ، ولأن الراوى يعنى السيطرة المبدئية على الأصوات ، الأمر الذى يقلل من مساحة الحرية والاستقلال الغيرى الواجب توافره فى الأصوات لإنتاج (وجهات النظر الداخلية) .

ولذلك كان من الطبيعى أن تكتمل القدرة الغيرية لمؤلف (الأصوات) بإخفاء الراوى والاعتماد على الأصوات بصفة نهائية وأساسية ، وهذا ما

وجدنـــاه فى أكـــثر روايـــات الأصوات وهى (الرجل الذى فقد ظله / ميرامـــار / الحرب فى بر مصر / أصوات / السنيورة) وهذه الروايات تمثل ٥٠% من مجموع الروايات التى نطبق عليها .

وفى حالـــة اخـــتفاء الراوى نجد الروايات تبدأ بأصوات تحدثنا عن نفســـها بشـــكل رأســـى، و كل صوت يتوازى مع الآخر (شكلا) ويـــتداخل معـــه فى خصوصـــية التنفـــيذ حيث تنفتح (أنا) الصوت لتســـتوعب وتجســـد حوارات داخلية وخارجية لإعلان وجهة النظر . وهـــذه الأصوات ذات الخطوط الرأسية المتوازية غالبا ما تبدأ جميعا من نقطـــة زمنية ومكانية واحدة ، وتنتهى عند حدث واحد ، ففى رواية (الرجل الذى فقد ظله) نلتقى بأربعة أصوات (مبروكة / سامية / ناجى / يوســـف) والجميع يبدأ قبيل الثورة وينهى حديثه مع بدايات الثورة فى مكان واحد هو القاهرة ، ويمكن تمثل الأصوات كالآتى :



وهـــذا الـــتوحد الـــزمانى والمكانى أوجد الترهين السردى ومن ثم الحـــوارات عبر (أنا) كل صوت وتعامله مع الآخرين فى استدعاءاته أو فى مـــنولوجاته المحدودة . ومن الطبيعى أن كل صوت يحكى من وجهة

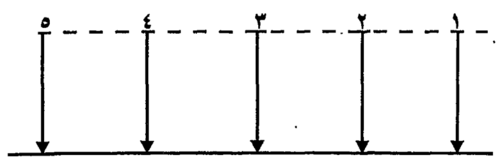
نظـــره ، ولابـــد أن يترك مساحات غالبا مانجد تسديدها وتفسيرها فى حديث صوت آخر . وفى هذه الرواية كان (يوسف) هو آخر الأصوات لأنـــه هو (الرجل الذى فقد ظله) ومن ثم وجدنا فى حديثه إجابات عن اســـتفهامات أثارتهـــا الأصوات الأخرى مثلما أثارته (مبروكة) لماذا لم يساعدها بعد موت أبيه (زوجها عبدالحميد أفندى) ، وسؤال (سامية) لماذا تركها يوسف يوم زواجهما وسافر إلى سوريا ...؟

واستقلالية الأصوات وحكيها الرأسى المستقل لايعنى توازيها ، لأن هـــذه الأصوات تلتقى فى ثلاث نقاط (الزمان / المكان / الفكرة) فهذه الأصوات تتحلق حول أمل واحد وهو محاولة تجاوز الصوت لطبقته التى نشـــأ فيها بطرق، وكانت أنجح هذه الطرق (الوصولية) التى ارتادها (يوســـف) عـــندما استثمر ملامحه الطيبة وتحرك .. مما جعل الأصوات الأخرى تعلن حقدها عليه وكراهيتها له .

والبناء نفسه لهذه الأصوات التى تمتد رأسيا باستقلال وحرية نجده فى رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ وأصواته (عامر وجدى / حسنى علام / منصور باهى / سرحان البحيرى) .

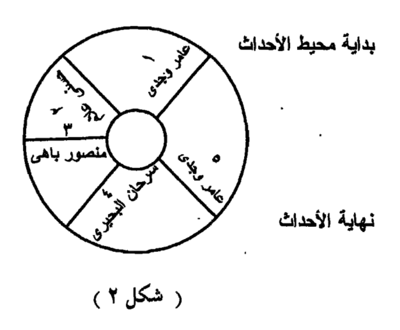
البداية للحكى منذ دخول بنسيون ميرامار :

ص. عامر وجدى ص. حسنى علام ص. منصور باهى ص. سرحان البحيرى ص. عامر وجدى



نهاية الحكى مقتل سرحان البحيرى

(شكل ١)



(شكل ٢)

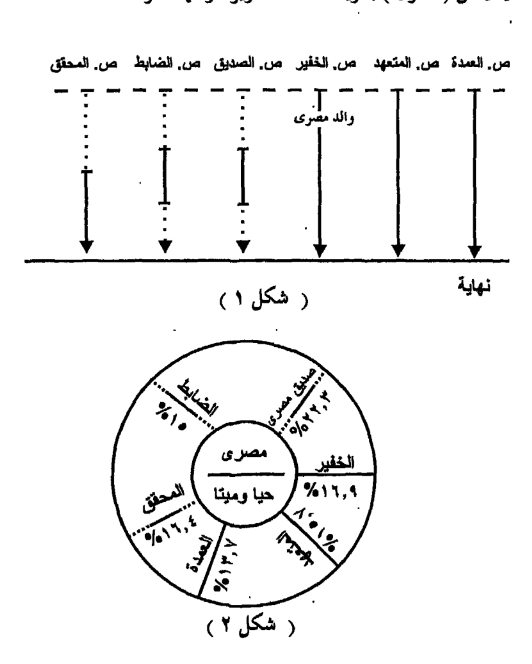
وهـــذه الأصوات تحلقت حول فكرة واحدة (تقييم ثورة يوليو) راجع (شكل ١ + شكل ٢) ، ولأن الفكرة قوية فمن الطبيعى أن تحظى

الأصوات باختيار دقيق يمثل الاتجاهات المختلفة (الصحفى / الشيوعى / الانتهازى / الإقطاعى) .. وهذه الأصوات لم تقتصر على التعامل فيما بينها فقط كما وجدنا ذلك فى أصوات (الرجل الذى فقد ظله) .. وإنما استدعت هذه الأصوات بنضجها أصوات أخرى مهمة مثل (زهرة / طلبة مرزوق / مريانا).

وكل صوت قام بعرض رأيه فى الثورة مبررا بنشأة حياتية وثقافية هيأته لوجهة نظره ، إلا أن صوت (عامر وجدى) قد اتصف بالتوسط فهو ليس متحمسا للثورة (كسرحان البحيرى) ، وليس عدوا لها (كطلبة مرزوق)، وهذا التوسط أتاح له فرصة الاتصال بكل الأصوات ومحاورتها، واقترب صوت (عامروجدى) من صوت الراوى لأنه تولى فى ظهوره الأول تقديم رواد البنسيون، وفى ظهوره الأخير عرفنا بما آلت إليه كل شخصية فى الرواية ، ولذلك حظى بالظهور مرتين .

وفى رواية (الحرب فى برمصر) نلتقى بالطريقه نفسها : أصوات تحكى باستقلالية وحرية وبشكل رأسى متصل ، وتحلقت الأصوات حول قضية واحدة تتمثل فى استثمار بشع للتميز الطبقى ، حيث فرض العمدة على (مصرى) أن يؤدى الخدمة العسكرية بدلا من ابنه ، وتفجر الموقف عندما استشهد (مصرى) فى حرب أكتوبر . وكل صوت يحكى من وجهة نظره ليدافع عن موقفه وهنا نلتقى بأصوات متعددة (العمدة / المتعهد / الخفير / الصديق / الضابط / المحقق) (راجع شكل ١ و ٢) ، ولأن (مصرى) هو القضية ، ولأن الأصوات تحلقت حوله حيا وميتا فكان من الطبيعى أن يسكن فى مركز الدائرة الروائية ليعلن نفسه بطلا روائيا ، ولكن لأنه فكرة تحلقت حولها الأصوات المختلفة بوجهات نظر

مختلفة ، ولذلك لم يستقل (مصرى) بصوت له ، لأنــه على الرغم من فاعليــته المؤثــرة عــلى الأصوات، إلا أنه عند التنفيذ أصبح (مفعولا) ضعيفــا بفعل القوى الطبقية ، وأصبحت الأصوات أفعالا، وكل صوت ينال من (المفعول) بطريقته الخاصة تعزيزا لوجهة نظره:



(شكل ١)

(شكل ٢)

ومـــن الملاحظ هنا أن الأصوات الروائية هنا لم تبدأ من وقت واحد ولم تنته فى وقت واحد ، فأصوات (العمدة / المتعهد / الخفير) تبدأ معا، وتنـــتهى مـــن حكـــيها مع نهاية الأحداث ودفن (مصرى) وفقد أبيه (الخفير) له حيا وميتا ... أما الأصوات الأخرى (الضابط / الصديق / المحقـــق) فظهرت فى أوقات مختلفة لمدة قصيرة ، لكن الأصوات جميعها بحجم مشاركاتها المختلفة تدلى بوجهات نظر قوية ، لأنها شخصيات قوية وفى مواقع متباينة (عمدة / خفير / ضابط / محقق..).

وفى هذه الرواية تعلن الأصوات صراحة ، عن غيبة المؤلف والراوى، فالمـــتعهد يقـــول: ".. مـــن يكتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائى سابق..."[1] ، أما الصديق فيقول : " خوفى ضخم من انصرافكم عـــن قـــراءة فصـــلى خاصة وأن ما سأحكيه لن يتعدى مشهدا واحدا قصـــيرا"[2] ثم يقول أيضا: ".. لم أجد من يقدمنى لكم فليس لنا فى هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا ..."[3].

أمـــا فى رواية (السنيورة) فخيرى شلبى يعلن عن وجوده باعتباره مؤلفاً عندما يسمى حديث كل صوت بـــ (فصل) ويمهره عنوانا يشير إلى فحوى حديثه (الولد مختار يحكى لرفاقة فى الكتاب عن يوم مرواحه الترحيلة / الولد طلبه يحكى: كيف ماتت بسيونة / حفناوى خادم الثورة يحكـــى كيف وكيف وكيف / وسيلة تغنى...). لكن الراوى يختفى تماما

(١) الحرب فى بر مصر / ٣٦٠.

(٢) الحرب فى بر مصر / ٧٧.

(٣) الحرب فى بر مصر/ ٨٠.

لأن الأصوات استقلت بحكيها وبلزماتها التعبيرية ، إلا أن الأصوات هنا جاءت ضعيفة (أطفال + جهل) مما جعل الأصوات هنا – على الرغم من استقلاليتها – فاقدة لوجهة النظر، والحكى هنا لم يزد عن تسديد مساحات لإعلان وجهة نظر كلية عبر بعد دلالى رامز مركزه (السنيورة).. ولأنها المركز فهى – كالعادة – لم تستقل بصوت ولم تحك، لأنها فكرة تحلقت حولها الأصوات وتعلقت بها الآمال .

والأصوات هنا تآزرت لوصف الفقر المدقع والجهل المسيطر على القرية .. ومع الفقر والجهل اتسعت مساحات التخيل لهذه (السنيورة) الجميلة حتى أصبح القرب منها هو أمل الجميع ... وعلى الرغم من انطلاق الأصوات من زمن واحد ومكان واحد إلا أن الفاعلية بين الأصوات انعدمت، لأن الأصوات لم تحظ باللاتجانس، ولم تحظ بالقوة التى تمكنها من الاستقلال بوجهة نظر خاصة . إذن فالبناء بناء أصوات ، لكن النتيجة لاتمثل الأصوات ، لأن النتيجة رؤية أحادية ، وعلى الرغم من ثرائها بما تحمله من بعد رامز يساعد على التأويل إلا أنها افتقرت لوجهات النظر التى تنتظرها عادة مع التعددية الصوتية .

وتأتى رواية (أصوات) لسليمان فياض آخر روايات هذه المجموعة التى قدمت الأصوات بشكل مستقل وفى خطوط رأسية ، ولكن المؤلف قسم الرواية إلى أربع دفقات روائية ليتم تحلق الأصوات حول قضية (سيمون) الفرنسية التى قتلت بجهل وغيرة نساء القرية، وهذه الدفقات مثلت مراحل لإتمام الأحداث :

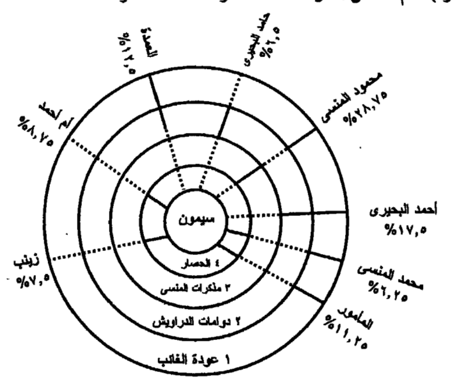
– عودة الغائب وهو (حامد البحيرى) .
– دوامات الدراويش . رصد لرد فعل البرقية فى الدراويش .

- مذكرات محمود بن المنسى . تسجيل لحركة سيمون ونشاطها
- الحصار . رسم صورة لدوافع القتل وتنفيذه .

وكـــان من الطبيعى أن نجد بعض الأصوات يتاح لها أكثر من فرصة لإبـــداء وجهـــة الـــنظر ولرسم دورها التفصيلى مع الأحداث. وهذه الأصوات التى أخذت أكثر من فرصة هى :

- أحمد البحيرى ... (ثلاث مرات) ..
- المامور ... (مرتان) .
- العمدة ... (مرتان) .

بينما (سيمون) لأنها استقرت فى مركزية الأحداث مثل (السنيورة / زهرة) فلم تستقل بصوت لأن الأصوات تحلقت حولها.



شكل (١)
نسبة ظهور الأصوات فى الرواية وحجم تواجدها

ومـــن الملاحظ هنا أن الأصوات لم تمتد امتدادا كاملا مثل (ميرامار / الرجل الذى فقد ظله ...) وإنما كان ظهورها مرحليا ، وهو بناء يختلف - نســـبيا - عن الخطوط الممتدة من البداية إلى النهاية ، وهذا يعنى أن الـــروائى عُـــنى بالأحداث الروائية بالدرجة الأولى ، وجاءت الأصوات لإجلائهـــا ، بينما فى (ميرامار) - مثلا - كانت الأصوات بامتدادها الكـــامل أساســـية ومن خلالها نستشف الأحداث ، مما يجعل الأحداث الروائية ثانية بعد الأصوات على عكس هذه الرواية .

وعلى الرغم من الأدوار القصيرة للأصوات إلا أنها أظهرت وجهات الـــنظر المأمولة والمنتظرة من الأصوات لأنها أصوات حفلت بالأساسين (القوة واللاتجانس).

وفى هـــذه المجموعـــة من الروايات التى اختفى فيها الراوى نلاحظ تشـــابها بنائـــيا يسمح للأصوات باحتلال الأهمية الأولى عبر استقلاليتها وحريـــتها وامتدادها الرأسى غير المنقطع (نستثنى "أصوات")، وتنطلق الأصوات من نقطة واحدة لتنتهى عند نقطة بعينها فى مكان واحد وزمن قصـــير موحـــد، ممـــا ساعد على الترهين وفاعلية الحوارات التى ولدت وجهات النظر .

والأمر الآخر أن هذه الروايات حفلت بأصوات قوية وناضجة وذات توجهـــات فكـــرية وانتماءات ثقافية وطبقية (نستثنى "السنيورة") مما ساعد على إبراز وجهات النظر وتوحدت هذه الروايات فى تثبيت فكرة مركزية تسمح للأصوات بالتحلق حولها ، وهذه الفكرة هى الرابط بين اللاتجـــانس الصـــوتى ، وقد تأتى هذه الفكرة مجردة مثل "الوصولية" فى

(الرجل الذى فقد ظله) أو تأتى فى صورة شخصية دالة مثل مصرى فى (الحرب فى بر مصر) و زهرة فى (ميرامار)، و السنيورة فى (السنيورة)، و سيمون فى (أصوات) .

وتحلــق الأصــوات حــول فكــرة بعينها لايعنى التكرار فى عرض الأحــداث ، لأن كــل صوت يحكى من وجهة نظره الخاصة ، ولذلك فالأصوات يسدد بعضها لبعض ، ويتمم بعضها لبعض تفاصيل الأحداث فضلا عن تميز كل حكى بوجهة نظر خاصة تحول دون التكرار الدورى لــلحكى المتشابه ، لأن الأصوات تمثل تعددا لزوايا النظر المختلفة حول الفكرة الواحدة . ولو كانت الفكرة مستقرة فى شخصية - كما رأينا - فالشخصية لاتستقل بصوت ... وإلا أجهضت قدرات الأصوات الأخر، ولحجمت وجهات النظر حولها.

وهذه هى الصورة البنائية الأولى التى يختفى فيها الراوى، وهى صورة نموذجية لما هو متوقع من الهيكل البنائى لرواية الأصوات، لكنها لم تكن الصورة الوحيدة....

واخــتفاء الــراوى هنا مكن للأصوات اقتسامهم لمساحة الامتداد الروائى وكل بتأثيره الخاص .. وتلاحظ مثلا فى رواية (الرجل الذى فقد ظلــه) أن الشخصية الأولى (مبروكة) ظهرت بنسبة ٢٣٫٥ % لأنها الصــوت المؤسس لمحورية (يوسف) حيث فصلت فى نشأته وبدايته .. ولأنهــا مثلت طبقة مهمة فى المجتمع آنذاك . أما صوت (سامية) فجاء بنسبة ٢٩٫٥ % لأنه رافق (يوسف) فى رحلة تطلعاته وقفزاته، وهى الفــترة الأهم، بينما اكتفى صوت (ناجى) بنسبة ١٢٫٥ % لأنه يمثل مرحلة وظيفية مكنت ليوسف، أما يوسف الصوت فاحتكر ثلث الرواية

١ر٣٥% أولا لأنــه محور الأحقاد، وآخرا لأنه صوت جاء ليجيب عن اســتفهامات ويسدد ثغرات تركتها الأصوات قبله، حتى أننا لو ضممنا صــوت مبروكة إلى يوسف لاتضحت أكثر التفاصيل، وهو أمر يهمش صوت (ناجى) إلى حد بعيد .

ويــبقى الســؤال هل هذه النسب مقصودة على مستوى التركيب المجتمعى ؟ لــو استثنينا صوت (سامية) لكان لنا الحق فى أن نبحث عن جــدوى هــذا الســؤال . لكن مانريده هنا أن نسبة الأصوات جاءت مــتفاوته تفاوتــا يناسب – على نحو ما– حجم التفاوت الطبقى داخل المجتمع المصرى قبيل الثورة .

وفى روايــة (الحرب فى بر مصر) تتقارب نسب الظهور للأصوات فى مجــتمع اشتراكى تتساوى فيه الفئا – ظاهريا– لذلك جاءت النســب متقاربــة (المتعهــد ٧ر١٥% – العمدة ٧ر١٣ % – الخفير ٩ر١٦ % – الضــابط ١٥ % – المحقق ٤ر١٦ % ..) أما صوت الصديق فجاء شاذا (٣ر٢٢ %) لأنه مثل الوجه الآخر لــ (مصرى) وهو البعد المحورى للرواية .

وفى رواية (ميرامار) تتقارب النسب أيضا بين الأصوات التى تحلقت حــول مصر (زهرة) ورغبتهم فى تقييم الثورة المصرية .. ولم يشذ عن هذه الأصوات إلا صوت (عامر وجدى) الذى ظهر بنسبة مضاعفة ليس لأنــه يمثل طبقة كبيرة ، ولكن لغاية فنية، حيث إن (عامر وجدى) قام مقام الراوى المشارك فى هذه الرواية، فهو الذى سبق إلى البنسيون، وهو الــذى قــدم روايــة (الأصــوات)، ثم هو آخر من بقى وقام بدور الــمُســكّن والــمُعرّف بحركية كل صوت داخل الرواية .. وكان هذا

السبب كافيا لأن يتضاعف حجم وجوده داخل الرواية .

أمـــا روايـــة (أصـــوات) فطـــريقة تقديمها فى دفقات مُعنونة (عودة الغائب/دوامات الدراويش/مذكرات المنسى/الحصار) قد حددت نسبة ظهـــور الأصوات ولذلك وجدنا النسبة الكبرى فى الظهور قد احتكرها صـــوت (محمـــود المنســـى) على الرغم من أنه ليس شخصية مشاركة ولامؤثـــرة فى الأصـــوات الروائية الأساسية ، ولكنه احتكر هذه النسبة لسبب فنى يذكرنا بنسبة (عامر وجدى) فى (ميرامار)، حيث قام المنسى بعـــرض مذكـــراته عندما رافق الشخصية المحورية (سيمون) فقام بدور الـــراوى لمســـاحة تحرك (سيمون) داخل وخارج (الدراويش) فالنسبة الحقيقية ليست له بقدر ماهى لسيمون .

أمـــا صوت العمدة فيتساوى بنسبة ظهوره مع (المأمور) – إلى حد ما – (٥ر١٢ للعمدة و ٢٥ر١١ للمأمور) وهما معا يمثلان نسبة سلطوية كـــبيرة فى حجم الرواية وشكلها ومضمونها أيضا، أما الأصوات الأخر فتقاربت نسبه ظهورها لأنها أدت أدوارا متساوية التأثير(حامد البحيرى ٢٥ر٦%، أم أحمـــد ٧٥ر٨ %، زينب ٥ر٧ % ، محمود بن المنسى ٢٥ر٦%) . أمـــا أحمد البحيرى فاحتجز المساحة الثانية لأنه قائم بحلقة الوصـــل والإعـــداد للاســـتقبال، وهذا تسبب فى تعددية ظهوره عبر الدفقات الورائية .

ومن السهل علينا تحديد نسبة الأصوات فى حالة اختفاء الراوى.. أما حـــالات ظهـــور الراوى فيتعذر علينا الإحصاء الدقيق، لاسيما فى حالة الهيمنة للراوى على شخصياته مثل (الكهف السحرى) و (المسافات) و (الزينى بركات) .. و(يحدث فى مصر الآن) .. فتحديد نسب الظهور

ودلالـــتها سيكون تقريبيا بسبب هيمنة الراوى بشكوله وأماكنه المتعددة فى هذه الروايات التى لايظهر فيها الصوت بشكل مباشر .

ونســـتثنى من هذا رواية (تحريك القلب) لعبده جبير لأن الراوى قام بدور المنسق بين الأصوات والواصف للبيت، بشكل يحفز الأصوات على ردود الأفعال.. وكان الراوى فى هذه الرواية مهندسا، الأمر الذى سوى بـــين نســـب ظهور الأصوات، بل وعدد مرات ظهورها بشكل متوحد تقريـــبا، وذلك لأن الأصوات من أسرة واحدة تباينت آمالهم ووجهات نظرهم، على الرغم من تمثيلهم لطبقة واحدة، هى الممثلة للسواد الأعظم مـــن الشـــعب، وقد يكون هذا أبرز أسباب التساوى فى نسب الظهور للأصوات داخل هذه الرواية كما سنرى.

ومـــن ناحية أخرى فدلالة هذه النسب تشير إلى أن رواية الأصوات تعـــتـــمد على الفكرة المحورية (بطلا) وتأتى الأصوات برموزها المعبرة عـــن طبقات اجتماعية، حتى أن بعض الروايات يكتفى صاحبها بالمسمى الوظيفى بدلا من الاسم الذى لا يحمل خصوصية قدر ما يعبر عن طبقة، كما فى رواية (الحرب فى بر مصر) – مثلا – فالأصوات هى (العمدة/ المـــتعهد / الخفـــير / الضابط / المحقق) فالشخصيات تستمد مدادها من المســـمى الوظـــيفى والطبقى بالدرجة الأولى. وبينما نجد الروايات التى تحـــرص عـــلى تســـمية أصواتهـــا بأسماء محددة مثل (ميرامار / الزينى بـــركات / السنيورة) لانجد صعوبة فى الكشف عن البعد الطبقى الذى يمـــثله هـــذا الاسم والذى لايمكن أن نفهم الرواية إلا بعد توثيق الاسم بطبقته المعبَّر عنها، ولاسيما فى (الزينى بركات وميرامار).

٢ - ظهور الراوى فى الهيكل البنائى الأخير :

فى الهـيكل البـنائى الأخـير لروايات الأصوات تتجاوز التجارب الروائية الافتراضات التنظيرية، لتعيد ظهور الراوى فى رواية الأصوات، والحقـيقة أن الـراوى فى روايـة الأصـوات يختلف عنه فى الروايات التقليدية، لأنه فى الروايات التقليدية يقوم بالمهام جميعها وكأنه شاهد على الأحداث وعليم بكل شىء ، إلا أن دور الراوى مع الأصوات لم يكتمل على هذا النحو الذى رأيناه فى الروايات التقليدية، لأن الأصوات تنتزع مـنه بعض المهام ، ولذلك تباين دور الراوى فى روايات الأصوات، وقد جاء بطريقتين ، كل طريقة تنظم تعدد الرواة (الراوى + الأصوات) .

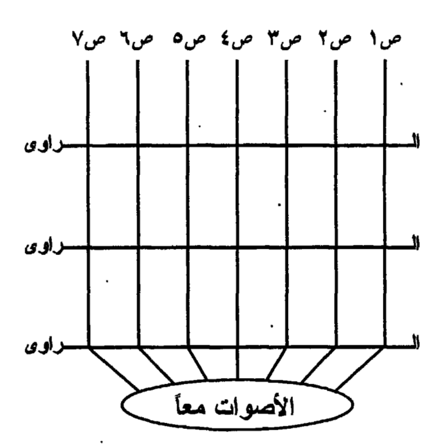
فى الصـورة الأولى يقـوم الـراوى بدفع الأحداث وتنظيم ظهور الأصـوات ، إلا أنه لايتداخل مع الأصوات تداخلا مسيطرا - كما فى الـرويات التقليدية - لأنه يعطى للأصوات قدرا كبيرا من الاستقلالية لتـتحرك بين ذاتها وخارجها حركة إيجابية تبنى الأحداث الروائية وتعبر بردود أفعالها عن وجهة نظرها . ومن ثم فظهور الراوى هنا ظهور مرحلي متقطع بسبب زحام الأصوات له ، ويمكن أن نتخيل الصورة الأولى لموقع الراوى فى رواية الأصوات على هذا النحو الذى نجده فى رواية (تحريك القلب) لعبده جبير .

ونلاحـظ هـنا هندسة البناء المحكم: فالراوى يظهر بانتظام ليرصد حركة السقوط وإرهاصاته ، والأصوات[1] تظهر بانتظام وكل صوت فى موقعه وترتيب ظهوره يبرز رد فعله إزاء مراحل السقوط .

---

(١) الصوت الأول: سالى - الصوت الثانى: سمراء - الصوت الثالث: وضاح - الصوت الرابع: صيام - الصوت الخامس: على - الصوت السادس: الأم - الصوت السابع: الأب.

الأصوات والراوى



الدفقة الأولى (١- الاحتفال)

الأطفال ليلى وسعاد زيدان عبدالله على الشيخ مسعود

الدفقة الثانية (٢- الاحتفال)

سعاد زيدان على زينب ليلى

الدفقة الثالثة (٣- الاحتفال)

زيدان عبدالله أم جابر سعاد

الدفقة الرابعة (٤- الاحتفال)

حامد جابر

الدفقة الخامسة (٥- الاحتفال)

على

الدفقة السادسة (٦- الاحتفال)

على (ناظر المحطة)

ونشعر هنا كأن الراوى والأصوات يتنازعون السيطرة فى الرواية، لكـــن كلا منهما لايستغنى عن الآخر فى مثل هذا التنفيذ الهيكلى ، لأن الـــراوى واصف للفعل (فعل السقوط) والأصوات تجسد (رد الفعل للسقوط) ، بالفعل ورد الفعل يقوم الهيكل البنائى للرواية هنا. ويصبح البيت القديم بدلالاته هو الفكرة التى أوجدت الراوى ليصف، وأوجدت الأصوات لتنفعل وتبرز وجهات نظرها..

وفى روايـــة (المسافات) (لإبراهيم عبدالمجيد) يقدم الأصوات من خـــلال الـــراوى ، الأمر الذى يعلى فيه من شأن الراوى على حساب الأصـــوات ، فوجود الراوى هنا أقوى من وجوده فى (تحريك القلب) وهو أمر انعكس على حرية الأصوات واستقلاليتها ومن ثم على إنتاجها لوجهة النظر .

والـــراوى هنا يقدم أحداثه الروائية عبر ست دفقات روائية ترصد المـــراحل الزمنـــية الحـــلم لـــ (على) وهى (الاحتفال / التحولات / خـــروج / الصـــحراء / المدينة / القيامة) وكان من الطبيعى أن يتحكم الراوى فى ظهور أصواته تبعا لحاجته إليهم فى كل مرحلة ، ثم إن الراوى لايعطـــى الصوت فرصة التعبير بالأنا، لأنه يتولى عنه الحكى بـــ (هو) وهـــو أمر زاد من إضعاف الأصوات ، وربما أن الحلم من ناحية وجهل الأصـــوات وضـــعفها من ناحية أخرى قد ساعدا على السيطرة البارزة للـــراوى هنا ، وهو أمر لم يساعد على إبراز تعدد التبئير الداخلى المنتج لوجهات النظر .

والهـــيكل البنائى للرواية كأنه هرم مقلوب (شكل رقم ١) تتسع

قاعدتـــه فى (الاحتفال) لأصوات سكان (البيوت العشرين) كفصل صـــفرى يحدد الملامح الأساسية للفكرة الروائية، وتنتهى الرواية بصوت (على) صاحب الحلم ومصدره الأساسى، ليفيق فى النهاية من الحلم على الواقـــع الذى لم يسمح لأحجاره المقذوفة فى الهواء بالسفر، لأنها تسقط أمامـــه ، بيـــنما تذوب (سعاد) وتتلاشى حتى تتبخر وتختفى .. لتعلن باخـــتفائها عن نهاية الحلم المفعم بالرؤى الأسطورية والخيالات والجنس والجهل ...

ولأن الأحداث مقدمة على الأصوات عند الراوى هنا كان استدعاء الأصـــوات مرتـــبطا بـــتطور الأحداث الروائية، وهو أمر مكن لبعض الأصـــوات مـــن الظهور أكثر من مرة (سعاد / زيدان / عبدالله ...) . بيـــنما جـــاءت الأصـــوات الأخرى لتؤدى المهمة مرة واحدة، وجميع الأصـــوات تابعة فى ظهورها وحكيها للراوى المسيطر سيطرة بالغة على مقاليد الأمور الفنية فى الرواية .

أما فى رواية (يحدث فى مصر الآن) فوجود الراوى وحركيته داخل الـــرواية كـــان بحجم أكبر مما كان فى (تحريك القلب / المسافات) لأن الأمـــر لم يقتصر على التنظيم ، ودفع الحدث كما فى (تحريك القلب) ، والأمـــر لم يعد محض سيطرة تمنع الأصوات من حديث (الأنا) كما فى (المسافات) وإنما جاء الراوى هنا بشكل آخر غير تقليدى ، إذ إنه أراد أن يزيدنا قناعة بواقعية الرواية، فحاول بوجوده إقناعنا أنه لا يؤلف وإنما يوثـــق، ومـــن ثم جاء هيكله البنائى للرواية قسمة بينه وبين الأصوات ، وعـــلى الرغم من أنه منح الأصوات حرية الحديث ليزيد من التوثيق .. إلا أن الأصـــوات وقعـــت بحريتها تحت رقابة صارمة كانت تضطره إلى

التدخل ، ليس بطريقة الاستطراد وإنما بطريقة (التهميش). ومن ناحية أخرى عُنى الراوى بالتوثيق، وذلك بنشر محاضر الاجتماعات وحوارات التحقيق والتوثيق الزمانى والمكانى :

وحركية الراوى النشط قد ضربت بناء الأصوات بالشكل المتوقع من أكثر من ناحية: أولا فرض نفسه على مسار الرواية وعلى الأصوات، وثانيا أنه استعان بوسائل توثيق عديدة، وثالثا أنه ألقى بعض الاستفهامات الخطابية الحماسية فى نهاية الرواية . وهذا يعنى أن آليات السرد هنا والهيكل البنائى لم يرتبطا بما هو مشهور عن تكنيك الأصوات، لأن حركية الراوى هنا تجاوزت التنظير المغلق ، وانفتحت على آليات ووسائل روائية جديدة على رواية الأصوات ، فهو قد اقتبس من الرواية التوثيقية أشياء (كحرصه على الزمان والمكان وبجدول زمنى فضلا عن خريطة الأماكن بالإضافة إلى نصوص المحاضر والشكاوى والتحقيقات..) ثم هو استعان بـ (التهميش) كوسيلة فنية أخرى لتوثيق واقعية الحدث الروائى ، والرقابة القوية من الراوى على حكى الأصوات أوجدت بدورها مبررا معقولا لـ (التهميش) . ثم هو يعطى فرصة مباشرة لـ (المروى عليه) وجعل له حضورا مؤثرا عندما يوجه إليه الخطاب الروائى جملة وتفصيلا . والراوى أخيرا ليس هو الراوى الشعبى – وإن اقترب منه – ولكنه قد أعلن عن نفسه لأنه صحفى مثقف يظهر بحماساته حبه لمصر .

وجاءت الرواية فى (ثلاثة كتب) .. وكل كتاب يمثل مرحلة زمنية ومكانية محددة تمثل رد الفعل إزاء قتل (الدبيش عرايس) ومحاولات إخفاء هويته ووجوده : ومع كل كتاب يقتسم الراوى مع الأصوات

العرض ، والراوى لايحتل موقعا ثابتا فيكتفى بالتنظيم أو التمهيد .. وإنما حركيـــته تفرض وجوده كمراقب للأصوات، فضلا عن دوره السردى والوصفى .

ولاشك أن الحركية الزائدة للراوى قد حجمت فاعلية الأصوات إلا إنهـــا لم تمـــنع من وجود وجهات النظر الداخلية ، لأن شخوصه تتمتع بـــالقوة والـــتمايز والتباين الطبقى والوظيفى، مما كان له أثره فى إثراء وجهـــات الـــنظر الداخلية . ثم إن الحركية الزائدة للراوى قد جعلت وجهـــات النظر الداخلية موجهة لتتويج وجهة نظر كلية شاملة أجهض الراوى قدراتها بعرضه المباشر فى شكل خطابى أساء إلى الراوى والرواية .. وكنا فى غنى عنه .

وفى روايـــة (الكهف السحرى) نلتقى بالراوى الأقرب إلى الراوى فى الـــروايات التقليدية ، فهو مسيطر على الأحداث الروائية التى تمتد امتدادا زمنيا بتوسع أفقى يستعرض الأحداث دونما تحديد لبؤرة الصراع . فالأصـــوات هـــنا جـــاءت منتمية بشدة إلى (إبراهيم) الذى استأثر بنصـــف الرواية، إذ سمح له الراوى بالحديث كصوت ست مرات من ثـــلاث عشرة مرة للأصوات والراوى . وهو أمر يشير إلى (إبراهيم) كصـــوت بارز يفرض نفسه علـــى الأحداث والأصـــوات الأخرى ، وكأننا إزاء سيـــرة ذاتيـــة ذات خط طولى يخترق الرواية من بدايتها إلى نهايتها ، والأصوات الأخرى تنتمى إليه بقوة (الأب / الأم / زينب ..) وتتفرع منه بضعف (خط رئيس فى الرواية) .

(٢) الوالد (٤) الأم (٥) زينب (٦) كريمة

(١) صوت ابراهيم ══════════ صوت إبراهيم

(٣) الراوى (عبير والجامعة)

ولأن البـــناء على هذا النحو الذى استأثر به إبراهيم حتى فى علاقته مـــع (كـــريمة) ظهر صوت كريمة فى الصوت (العاشر / الثانى عشر / الثالـــث عشر) مما لم يعط فرصة للتبادلات السردية التى كانت ستزكى الصـــراع . ولأن هذا البناء أقرب إلى البناء التقليدى فإن الشخصيات الأخـــرى بالنسبة لإبراهيم كأنها شخصيات ثانوية (إذا استثنينا كريمة) وهو أمر قد أثر على غيبة وجهات النظر الداخلية مع التعددية الصوتية .

وهـــذا البناء لم يؤثر فيه الراوى تأثيرا كبيرا هنا لأنه أتاح لأصواته حرية التعبير بـــ (الأنا)، مما زاد من الحوارات والمنولوجات التى كثرت فى هـــذه الـــرواية بخاصة أكثر من أى رواية أصوات أخرى بفعل المد الرومانسى فى التناول للعلاقة بين (كريمة وإبراهيم) .

وفى رواية (الزينى بركات) نلتقى بشكل روائى آخر بسبب تعدد الـــرواة ، فليســـوا هـــم الأصوات المشاركة فقط ، وليس هو الراوى المســـيطر عـــلى الأصـــوات – كمـــا رأيـــنا فى (المسافات / الكهف السحرى).. وإنما تعدد الرواة فى هذه الرواية لا يجعل الأحداث تنبسط فى خـــط طولى مثل رواية (الكهف السحرى) – ولا فى شكل خطوط رئيســـية ممتدة كما فى (ميرامار) ، وإنما نجد الرواية قد جاءت فى شكل دوائر متداخلة نتصورها على هذا النحو من خلال تعدد الرواة :

الأصوات
الراوى الداخلى
الراوى الخارجى

١ - الـــراوى الأول هـــو الرحالة الإيطالى (فياسكونتى جانتى) وموقعه خارجى على المحيط الخارجى لدائرة الأحداث، فهو الراوى من الخارج .

٢ - الراوى الداخلى وهو المتحكم فى المسيرة التنفيذية للأحداث فقام بدور الواصف والمقدم ، بل وتولى تقديم أكثر الأصوات من خلاله، فجعـــل يحدثنا عن الأصوات بضمير (هو) بدلا من أن يمنح الأصوات مـــنطوقا ذاتيا بـــ (أنا)، وهو أمر تسبب فى قلة المنولوج وقلة الحوارات أيضا ، لأن البعد الإدراكى الخارجى للراوى - هنا - طغى على النّزعة الذاتية للأصوات التى جاءت من خلال الراوى الثانى الداخلى .

٣ - الأصـــوات وتمثل البعد الثالث هنا . وهو وضع جديد على الأصوات، فى رواية الأصوات حيث تعودنا أن نجدها - أولاً - فى غيبة الـــراوى، أو- ثانيا - فى حضور الراوى، لكننا هنا نجدها ثالثة بسبب التشكيل الدائرى المتداخل تبعا لتعدد الرواة.

وعلى الرغم من أن الأصوات جاءت محجمة بفعل الراوى الداخلى وكان من المتوقع أن تذوب وجهات النظر بفعله وهيمنته (كما وجدنا ذلـــك فى: المســـافات / الكهف السحرى) إلا أن الأصوات احتفظت بوجهـــة النظر على المستوى الفكرى والدلالى للأحداث الروائية ، على الـــرغم من الهيمنة الشكلية للراوى الثانى الداخلى . وأعتقد أن السبب فى هذا يعود بالدرجة الأولى إلى قوة الأصوات من ناحية ولا تجانسها من ناحـــية أخرى، مما أوجد صراعا وأوجد بالتبعية وجهـــات نظر متباينة ،

خاصية التميز (فالزينى بركات) نموذج للحاكم المتسلق المراوغ المتقلب ، وهو يختلف عن (سعد الجهينى) لأنه صوت يمثل الشعب، وهو طالب أزهـــرى مـــن أعماق الصعيد ، وهما يختلفان عن (الشيخ أبو السعود) الـــذى يمـــثل السلطة الدينية التى تستمد قوتها الحقيقية من تمسك الناس بالدين ... إذن فالأصوات ناضجة متنافرة ، وكان من الطبيعى أن تخلق بدورها وجهات النظر الداخلية (التبئير الداخلى المتعدد) .

وباتـــت السرادقات لعبة من فعل الروائى ، أما النداءات والقرارات والرســـائل والأغـــانى فكانت امتدادا ينتسب للراوى الأول أوالراوى الـــثانى، اللذيـــن تناوبا الظهور عبر السرادقات، على الرغم من احتلال الراوى الأول (الرحالة الإيطالى) موقعه المفضل خارج هذه السرادقات، ولاســـيما فى بداية الرواية ونهايتها ، ليتمكن من إعلان البعد التوثيقى . لكـــن هـــذا التوثيق لم يربط الأحداث بعصرها .. وإنما وجدنا وجهات الـــنظر والصـــراع ونجاح الأحداث الروائية قد نقل الرواية نقلا دلاليا رامزا يتسع لأزمنة متعددة وأمكنة متعددة لا تتقيد حتى بإسقاطات محددة على سبعينيات مصر وستينياتها .

والتـــبادلات السردية حققت فاعلية للصراع الروائى، وجاءت على مستويين:

أما المستوى الأول : فهو كلى يتمثل فى السرادقات التى تُبرز تناوب ظهور أطراف الصراع الذى بدأ سلطويا بين (على بن أبى الجود وزكريا بـــن راضى والزينى بركات) ولذلك جاء السرادق الأول مهيِّئا ثم معلنا لـــتعين (الـــزينى بـــركات)، والسرادق الثانى برزت مزاحمة (زكريا بن راضى)، والسرادق الثالث ركز على (على بن أبى الجود) الذى اختفى

لتصبح المواجهة بين (زكريا) و (الزينى بركات) .

أمـــا المستوى الثانى : من التبادلات السردية فكانت على مستوى الأصوات التى جاءت فى خطين متوازيين يتوسطهما (الزينى بركات) أما الخـــط الأول فهو سلطوى خالص ومثلته أصوات (على بن أبى الجود / زكـــريا بن راضى / السلطان / العدوى ..) والخط الثانى يمثل الشعب بفئاته ويمثله أصوات (الشيخ أبو السعود / الجهينى / سماح ..) ومن ثم حظـــى ظهـــور الأصوات بتبادلات تعبر من نقلات متباينة بين الشعب بفئاته والسلطة بوظائفها، ولاشك أن هذه التبادلات قد أزكت الصراع الـــذى اشتعل من البداية إلى النهاية، على الرغم من اختلاف المواجهات بين :

– زكريا بن راضى	#	الزينى بركات
– الزينى بركات	#	الشيخ أبوالسعود
– الزينى بركات	#	الجهينى
– المماليك	#	العثمانيين

أما الملاحظة الأخيرة على الشكل الروائى للأصوات هنا فهى أنه ذو ظهور متقطع، بمعنى أن الصوت لم يستقل بالظهور مرة واحدة ، وإنما جاء ظهـــور الأصـــوات متقطعا، وهذا يعنى أن عناية الراوى الثانى بالحدث الروائى أولا ، والأصوات آخرا ، وهذا افتراض شكلى ، لأن الأصوات هى الصانعة للأحداث بمشاركاتها سواء بفعلها أو برد فعلها .

ويمكننا أن نلاحظ إذن أن ظهور الراوى (بأماكنه المتنوعة) فى رواية الأصـــوات لا يمثل قوة للأصوات قدر ما ساعد على إضعاف الأصوات وفاعليـــتها بشكل أساسى لأنه ينازع الأصوات فى العرض ، أو يسيطر

على الأصوات فيؤثر على حركيتها وحريتها واستقلالها، وهو أمر يؤثر فى وجهـــات النظر الداخلية بشكل مباشر ، لكنه يساعد على إعلان وجهة النظر الكلية، وهو أمر ضد ما هو منتظر من رواية الأصوات .

وإذا كـــان اخـــتفاء الراوى قد ساعد الأصوات على الظهور الحر المستقل فإنه أيضا ساعدها على الظهور الكامل دفعة واحدة، وهو أمر لم نقـــع علـــيه فى حالة ظهور الرواى مع الأصوات ، لأن مزاحمة الراوى للأصوات منعها من الاسترسال الرأسى المتصل المتكامل ، وكان البديل أن يـــتقطع ظهور الصوت تبعا للدفقات السردية ، وهو أمر يشعرنا بأن الأصوات تظهر وكأنها تابعة للحدث وليس العكس " لأن ظهور الصوت مرتـــبط باســـتدعاء الحـــدث له وباستدعاء الراوى له. ولذلك جاءت الأصـــوات مـــع الراوى فى خطوط متقطعة بشكل رأسى كما فى رواية (تحريك القلب) أو بشكل أفقى كما فى رواية (الكهف السحرى) – مثلا.

وإذا كـــان اختفاء الراوى مع الأصوات قد سمح لنا أن نتعمق أبعاد الصـــوت خارجيا وداخليا – على نحو خاص بالأصوات[1]، فإن ظهور الـــراوى أو تعـــدد الرواة لم يعطنا هذه الفرصة كاملة وجعلنا دائما مع الأحـــداث الخارجية والممارسات الخارجية كما فى (الزينى بركات) – مثلا.

وظهـــور الراوى لم يجمد الشكل الروائى للأصوات وإنما ساعد على تعـــدده وتـــنوعه تـــبعا لحجـــم تواجد الراوى ومكانه ودوره فى رواية الأصوات، ومن الملاحظ هنا أن أكثر هذه الشكول الروائية قد تجاوزت

---

(١) راجع: طبيعة المنولوج والحوار فى خصوصية البناء الفنى لرواية الأصوات فى هذا البحث.

الاجـــتهادات التنظيرية العديدة التى حظى بها (الراوى) – على وجه التحديد .

ووجهات النظر قد قلت مع الروايات التى ظهر فيها الراوى ، إلا أن هـــذا ليس هو السبب الأوحد أو الأقوى ، لأن هناك أسبابا أخر، منها ضـــعف الأصوات نفسها[٢] أو افتقار الأصوات إلى اللاتجانس[٣]. وهذا بدوره قد قلل الحوارات وقلل من مسرحة الأحداث .

والراوى الذى ظهر فى رواية الأصوات ليس هو الراوى الشعبى وإنما هو الراوى المثقف العارف بكل شيء – غالبا – وهو الذى يستطيع أن يديـــر الحوار ويعرف الحركة الرأسية والأفقية ، ويجيد الحركة الداخلية والخارجـــية، ويعرف أهمية الترهين السردى، فهو المثقف ثقافة فنية قبل كـــل شيء . ثم هو الرحالة المؤرخ كما فى (الزينى بركات). وقد حاول الراوى فى (يحدث فى مصر الآن) أن يتقلد طريقة الراوى الشعبى فى بداية الـــرواية ، لكن ما إن تقدمنا فى الرواية حتى تبخرت هذه الآمال عندما غلبـــت وظيفته إدعاءه وظهر مثقفا متحمسا بل وخطيبا فى نهاية الرواية، جـــاءت الـــنهايات مفتوحة انفتاح وجهات النظر وتنوعها فى روايات الأصـــوات الـــتى اختفى منها الراوى.. بينما ظهرت نهايات محددة – بطـــريقة تقلـــيدية – مع بعض الروايات التى ظهر فيها الراوى بشكل سلطوى مسيطر على الأصوات مثل روايات (الكهف السحرى) حيث انتهت بزواج (إبراهيم وكريمة) بعد أن جاهد (إبراهيم) نفسه جهادا . وكذلك فى رواية (المسافات) ورواية (الزينى بركات) ولاشك أن مثل

---

[٢] كما فى رواية (المسافات) مثلاً .

[٣] كما فى رواية (تحريك القلب) مثلاً .

هذه النهايات قد قللت من القيمة التأثيرية أو وجهات النظر الداخلية – إن وجدت – وهذا لايتفق مع ماينبغى أن تكون عليه رواية الأصوات ، لأن عـــدم الحسم برؤية أحادية أهم مايميز رواية الأصوات ، وأهم غاية تأثيريـــة لها فى خصوصية الطرح الموضوعى والفنى الخاص بفاعلية رواية الأصوات .

وكانـــت الأصــوات قد ألغت البطولة الفردية بالتبعية وكثر هذا فى أكثر روايات الأصوات ، لكننا نستثنى روايتين ظهر فيهما الراوى بشكل مسيطر وهما (المسافات / الكهف السحرى). فى المسافات ركز الراوى عـــلى (عـــلى) أولا لأنه ظهر كأمل (لسعاد) التى نذرت نفسها له ، وثانيا لأن خروجه كان هو الخروج الإيجابى الوحيد، وثالثا لأنه صاحب الحـــلم ومكتشف الحقيقة والحقائق لسكان البيوت العشرين . وصوت (على) على هذا النحو يقترب من شكل البطولة فى الروايات التقليدية، وهو أمر قد أذاب وجهات النظر الداخلية وكادت تختفى، كما أشرنا من قبل.

أما فى رواية (الكهف السحرى) فكان التركيز على صوت (إبراهيم) فى اختـــياريه : الاعـــتقال والحب ..وحتى ظهور الأصوات الأخرى قد تعلقـــت به بشكل مباشر دونما استقلالية فكرية .. الأمر الذى جعل من صـــوت (إبراهـــيم) بطـــلا للرواية ، على غير ماهو متوقع ومعروف فى روايات الأصوات، وإن كان صوت (كريمة) محبوبته قد نازعه الظهور فى الجزء الأخير للرواية[1]. إلا أن صوتها كان صدى مباشرا لقرب إبراهيم

---

(١) كانت كريمة تعلن عن رغبة فى الزواج ولا تعلن عن موقف فكرى أو أيديولوجى مما جعلها تابعة لإبراهيم.

منها أو بعده عنها ، ولذلك فقدت الأصوات تمايزها؛ فإذا بالراوى يلقى بالضــوء كلــه عــلى (إبراهيم) وبشكل يكاد يخرجه من فكرة تكنيك الأصــوات . وكــان يمكــن هــذه الرواية أن تكون من أبرز روايات الأصــوات لو استثمر الكاتب وجود (إبراهيم) فى المعتقل ليفسح المجال لصــوت شــيوعى متميز ومتمكن ، ولصوت آخر للإخوان .. عندئذ كانــت ســتبرز وجهــات الــنظر بقوة تصدر عن قوة ممثليها من هذه الأصوات، إلا أن الكاتب فضل أن يبقى (إبراهيم) فى حالة حياد إيجابى إن صح التعبير؛ فهو يهادن الجميع، ولم يجد صدى قويا لما كان يمكن أن تكون عليه حوارات المواجهة بين الإخوان والشيوعية فى المعتقل .

وبعــد :

فكانــت اســتعانتنا بــ (وجهة النظر) لارتياد الدراسة التطبيقية فى روايــات الأصوات العربية فى مصر من أجل دراسة تكوينية قبل كونها معــيارية تسعى لتلمس مظاهر التميز البنائى لرواية الأصوات ، ومن ثم كانــت القصــدية البحثية ترنو – فى واحد من آمالها – إلى استكشاف حجم المهارة الإبداعية ، والقدرة الغيرية لروائى رواية الأصوات فى حيز الفعــل الــروائى. وقد ساعدتنا (وجهة النظر) فى التحديد الدقيق لموقع (الروائى / الراوى / المروى له / الأصوات ..) ومن خلال الموقع وقفنا على رصد التطور الفنى واستكشاف الهياكل البنائية التى قدمت بها رواية الأصــوات تجاربهــا الروائــية، ثم قياس مدى التوافق بين الشكل الفنى وموضــوعه الــروائى..والبحــث عن التميز–إن وجد– الذى تميز به الموضوع الروائى عندما جاء فى شكل (أصوات) .

وكانــت (الأصوات) قد ألغت فكرة البطولة الفردية واستبدلتها بــالوعى الجمعى ومن ثم تعددت وجهات النظر الداخلية (تبئير داخلى مــتعدد) ، وكان الترهين السردى فرصة لإعلان المواجهة بين وجهات نظر الأصوات، وجاء الزمان القصير والمكان المحدد سمة عامة فى روايات الأصــوات؛ وكــان التركــيز فــيهما مساعدا على تقوية الصراع بين الأصوات. وجاءت أكثر روايات الأصوات لتعلن عن نهاية مفتوحة تتسم بــتعددية وجهــات الــنظر دونما مصالحة أو وسطية تلفيقية ، وكانت الأصــوات - دائمــا- فى حالــة ترقب وانتظار ، لأن وجهات النظر بأبعادهــا الفكــرية أو الأيديولوجية المتباينة مازالت مطروحة ما تدفقت الحــياة . ووجدنــا توظــيفا للمنولوج يعلن صلته بالأحداث الخارجية ويرفض التمادى فى الانغلاق الذاتى للصوت .

وهذه القدرات الكثيرة لروايات الأصوات لم تتطلب الروائى المتلك لأدواتــه الفنــية فحسب وإنما تطلبت الروائى الذى يمتلك القدرة على فلســفة توظــيف هذه الآليات الفنية ليتمكن من (الغيرية) التى تمنح الصــوت وجــودا مستقــلا مقنعــا، وهذه درجــة إبداعية صعبــة ، ولعــل هــذا يفســر لنا قلة كتاب رواية الأصوات؛ حيث وقعنا على عشر روايات على مدى ثلاثين عاما وهى نسبة ضئيلة لو قيست بالمنتوج الروائى المصرى فى الفترة نفسها .

لقــد مثلت رواية الأصوات العربية فى مصر بعثا حداثيا لنوع روائى كان (ديستوفسكى) قد سبق إليه، إلا أن الروائيين المصريين قد أكسبوا هــذا الــنوع ملامح فنية أخرى وطوعوا (الأصوات) فى هياكل بنائية متنوعة وجد فيها الراوى، وأخرى غاب عنها الراوى . وهذه المحاولات

فى (روايـــة الأصوات) قد انتزعت الرواية العربية من مسارها التقليدى لتضـــفى علــيها لمسات فنية جديدة، وبقدر لايغرقها فى مظاهر الحداثة الســـائبة البنية، أو فى تلك المنغلقة البنية بغموض مفرط . ولعل هذا أهم ميزة لرواية الأصوات . وكانت (وجهة النظر) بما حظيت به من اهتمام مـــنذ (هنرى جيمس) هى الأنسب لاكتشاف رواية الأصوات العربية فى مصـــر ، ولتحديد ملامحها الفنية وشكولها المتباينة . وكان سبر العمق الفـــنى لبـــناء رواية الأصوات من أبرز طموحات هذه الدراسة لنقدمها للمبدعين والنقاد – على حد سواء – أملا فى استثمار إمكاناتها لمزيد من الـــتطوير والتحديـــث للرواية العربية، من خلال المتابعات النقدية عبر (وجهة النظر)، أو الإبداعات النصية فى مجال رواية الأصوات .

د. محمد نجيب التلاوى

فى ١٥ /١٩٩٦/٢م

المصادر والمراجع (مرتبة هجائيا)

أولا : مصادر الدراسة :

١ - أصوات : سليمان فياض / المجموعة القصصية الكاملة / القسم الثانى / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

٢ - تحريك القلب : عبده جبير / دار التنوير بيروت / ط ١/ ١٩٨٢ .

٣ - الحرب فى بر مصر : يوسف القعيد / مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر /ط٣/ القاهرة ١٩٨٥ .

٤ - الرجل الذى فقد ظله : فتحى غانم / الأعمال الكاملة جـ١ + جـ٢ / روز اليوسف / يناير ١٩٨٨ بالقاهرة .

٥ - الزينى بركات : جمال الغيطانى / دار المستقبل العربى / ط٣ / ١٩٨٥ .

٦ - السنيورة : خيرى شلبى / الأعمال الكاملة / جـ١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

٧ - الكهف السحرى : طه وادى / مكتبة مصر ١٩٩٤ .

٨ - المسافات : إبراهيم عبدالمجيد / دار المستقبل العربى / ط ١/ ١٩٨٣.

٩ - ميرامار : نجيب محفوظ / مكتبة مصر / ط٥ / ١٩٧٩ .

١٠ - يحدث فى مصر الآن : يوسف القعيد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٩٥ .

ثانيا - المراجع :

١ - إبريسم (غرام حائر) / محمد عبدالحليم عبدالله / دار مصر للطباعة / ١٩٧٧.

٢ - انفتاح النص الروائى (النص - السياق) سعيد يقطين / المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء / ط١ / ١٩٨٩ .

٣ – تحليل الخطاب الروائى (الزمن / السرد / التبئير) / سعيد يقطين / المركز الثقافى العربى / ط١ / بيروت ١٩٨٩م .

٤ – الخطاب الروائى / ميخائيل باختين / ترجمة محمد برادة / دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع / القاهرة – باريس .

٥ – دراسات فى الرواية العربية / د. إنجيل بطرس / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٧.

٦ – دراسات فى الفن القصص المعاصر / د. محمد نجيب التلاوى / دار حراء بمصر/ ١٩٨٧ .

٧ – الراوى الموقع والشكل / يمنى العيد / مؤسسة الأبحاث العربية / ط١ / ١٩٨٦ .

٨ – صنعة الرواية / بيرس لوبوك / ترجمة عبدالستار جوار / دار الرشيد ببغداد / ١٩٨١.

٩ – قضايا الفن الإبداعى عند ديستوفسكى / م.ب باختين / ترجمة د. جميل نصيف / مراجعة د. حياة شرارة / سلسلة المئة كتاب / دار الشئون الثقافية ببغداد / ط / ١٩٨٦ .

١٠– الكلمة فى الرواية / باختين (ترجمة يوسف حلاق) منشورات وزارة الثقافة بسوريا / ١٩٨٨ .

١١– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / سعيد علوش / دار الكتاب اللبنانى / بيروت.

١٢– مقالات فى النقد الأدبى / د. عبدالحميد إبراهيم / جـ٤ / دار الهداية بمصر.

١٣– نظرية الأدب / رينيه ويليك وأوستين وارين / ترجمة محيى الدين صبحى.

١٤– هابيل / محمد ذيب / دارالجليل بدمشق / ط١ / ١٩٨٦ .

ثالثا : المراجــع الأجنبية :

1 - Current Literary terms, P. 228 .

2 - Beach. The Method of henry James, New Haven, 1918.

رابعا : الدوريات العلمية :

١ – مفهـــوم الـــرؤية السردية فى الخطاب الروائى / د. بوطيب عبد العالى / عالم الفكر / مجلد ٢٢ عدد٤ / إبريل ١٩٩٣ .

٢ – مقدمة لدراسة المروى عليه / جيرالد برنس / ترجمة على عفيفى / مراجعة د. جابر عصفور / فصول مجلد ١٢ / ١٩٩٣ .

المحتوى

صدر فى السلسلة

١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ....د. سيد حامد النساج
٢- مسرح الثقافة الجماهيرية..................... فؤاد دوارة
٣- بناء لغة الشعر ....تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤-معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥- روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د.حسين على محمد
٧- فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨- سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩- ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١-مقدمة فى نظرية الأدب .... تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢- الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبدالرازق
١٤- ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥- فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦-نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧- النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨-قضايا المصرح المصر المعاصر .... د. أحمد سخسوخ

١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للأكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

٤٥ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٤٦ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (جزآن)
٤٨ - الخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢ - أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر ....د.مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ...... محمد على الكردى
٦١ - القراءة عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة
٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر

الأعداد القادمة

القصيدة الحديثة........................ عبد المنعم عواد يوسف

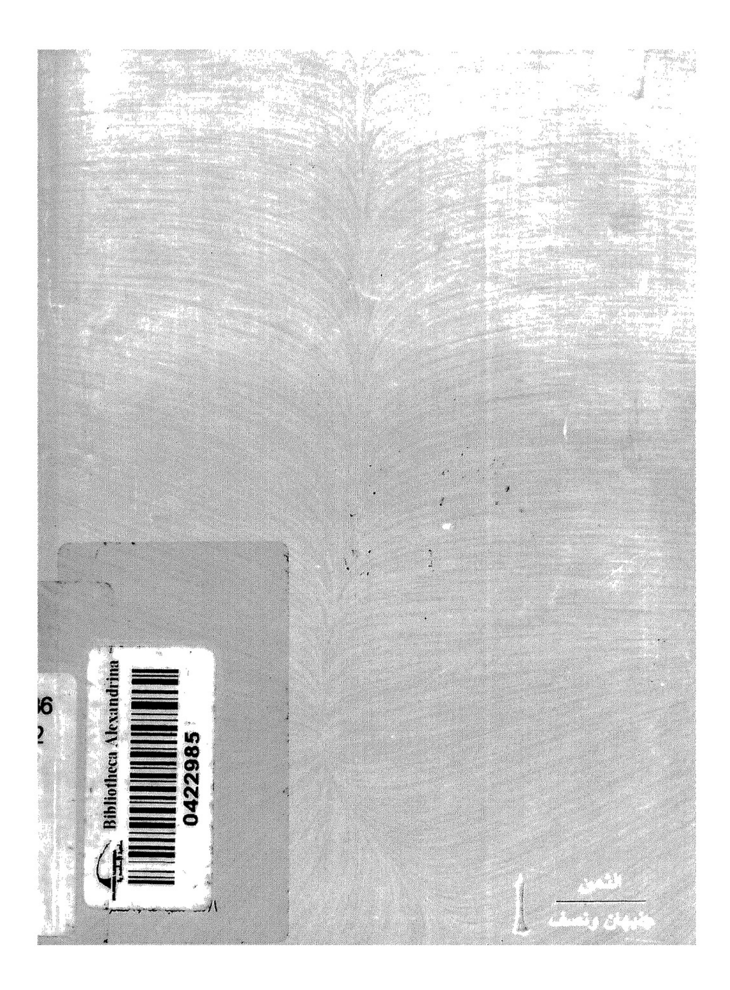
الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى

أوراق ومسافات............................ حسن الجوخ

مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين .... محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع : ٢٥٥٦/ ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)


الثمن
جنيهان ونصف